MASTER
NEGATIVE
NO. 91-80390-2

MICROFILMED 1991

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States -- Title 17, United States Code -- concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material...

Columbia University Library reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

AUTHOR: VOGEL, JULIUS

TITLE: GOETHE IN VENEDIG

PLACE: LEIPZIG

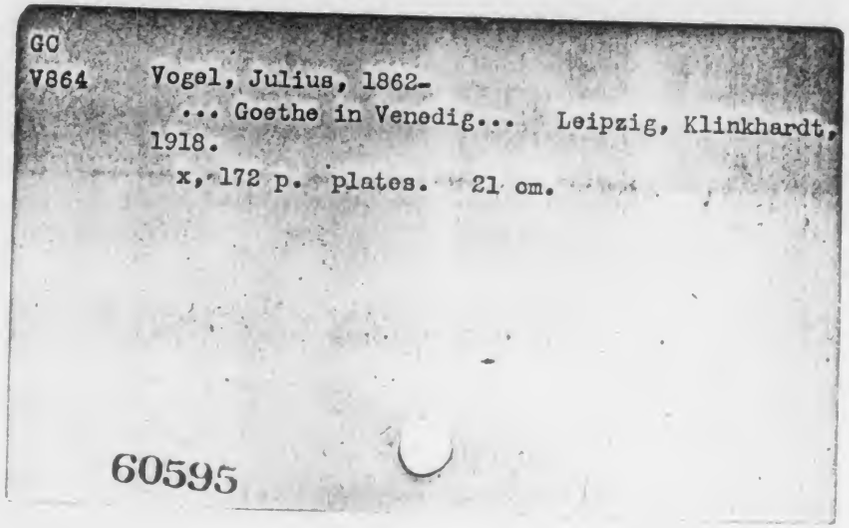
DATE: 1918

Master Negative #
91-80390-2

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

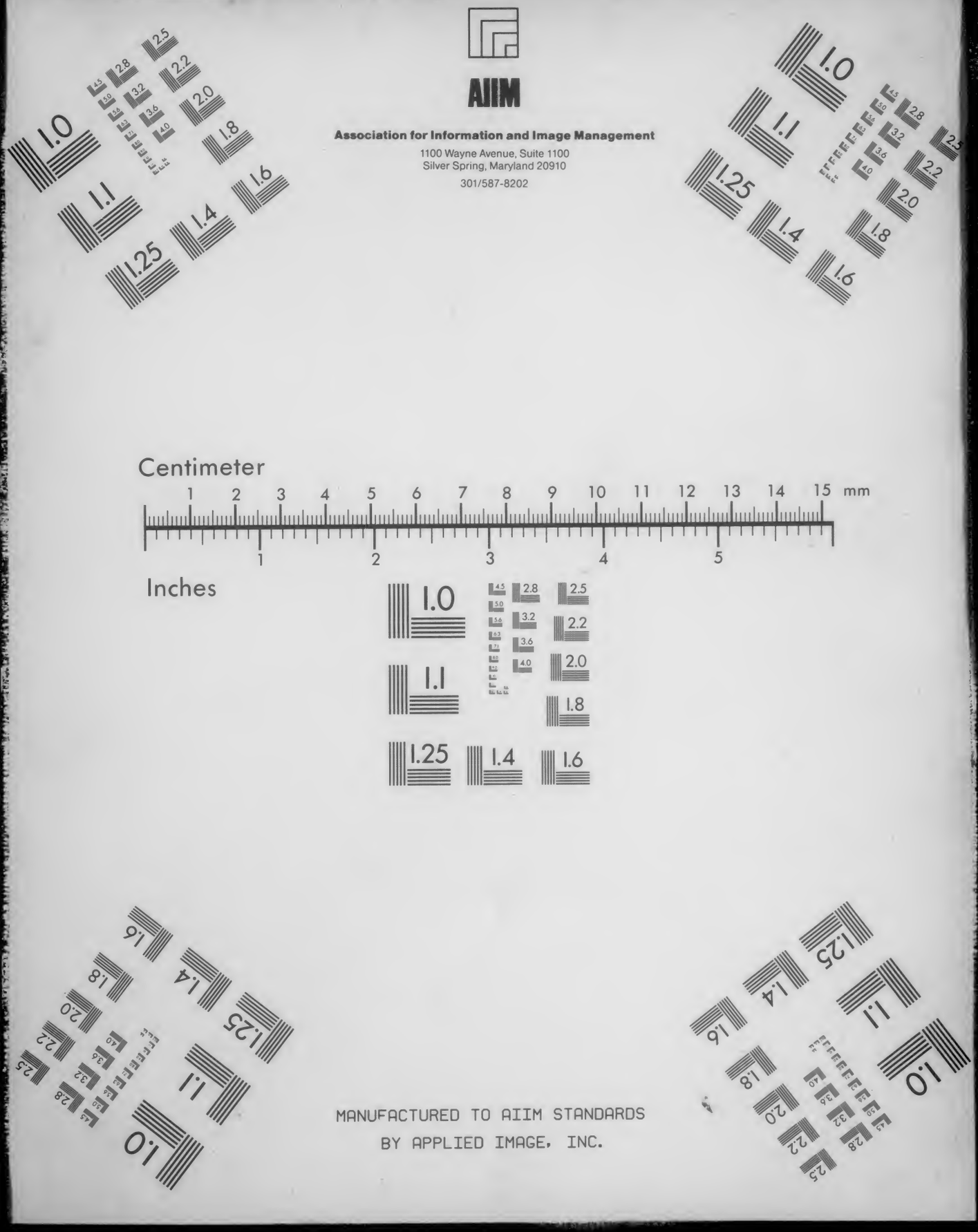

GC
V864 Vogel, Julius, 1862-
... Goethe in Venedig... Leipzig, Klinkhardt, 1918.
x, 172 p. plates. 21 cm.

60595

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35m REDUCTION RATIO: 11x
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 12/28/91 INITIALS RD
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT


AIIM
Association for Information and Image Management
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910
301/587-8202
Centimeter
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 mm
Inches
1 2 3 4 5
MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

JULIUS VOGEL

GOETHE IN VENEDIG

GC V864

Columbia University
in the City of New York

LIBRARY

PAX TIBI MARCE
EVANGELISTA MEVS

Antonio Canale. Der Markusplatz während der Himmelfahrtsmesse

Julius Vogel

Goethe in Venedig

Mit 16 Tafeln

Leipzig 1918

Verlag Klinkhardt & Biermann

20- 3719

Titelentwurf und Einband von
Prof. Emil Preetorius-München/Darmstadt

Das Werk erschien in erster Auflage
im Jahre 1912 unter dem Titel:
In der Stadt der Lagunen
Skizzen zu Goethes Aufenthalt in Venedig

Das Recht der Übersetzung in fremde
Sprachen von Verfasser und Verlag
vorbehalten

GC
V864

Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig

Goet 3/21 G.S.P.

Was die Geschichte reicht, das Leben gibt,
Sein Busen nimmt es gleich und willig auf:
Das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt,
Und sein Gefühl belebt das Unbelebte.
Oft adelt er, was uns gemein erschien,
Und das Geschätzte wird vor ihm zu nichts.
In diesem eignen Zauberkreise wandelt
Der wunderbare Mann und zieht uns an,
Mit ihm zu wandeln, teil an ihm zu nehmen.

Goethe, Tasso.

Ihr
zu eigen

Vorwort

Von Venedig ist alles gesagt und gedruckt, was man sagen kann.“ So lautet der Eintrag, den Goethe in sein Tagebuch gemacht hat, genau heute vor einhundertfünfundzwanzig Jahren. Die Worte treffen in der Tat zu, wenn man die Literatur des achtzehnten Jahrhunderts über Venedig, besonders das reichhaltige, dreibändige Werk von Johann Christoph Maier kennt. Seit jener Zeit hat sich die Literatur über die Lagunenstadt wohl vermehrt, und namentlich hat die Kunstgeschichte einen starken Anteil an der Erforschung der älteren venezianischen Kulturgeschichte, aber der Goethesche Ausspruch trifft doch heute nicht ganz mehr zu. Wenn sich nun dieses Büchelchen in die Öffentlichkeit wagt, so sucht es seine Berechtigung dazu in erster Linie, indem es sich auf den großen Namen beruft, den es mit auf seinem Titel führt. Das Thema hat mich seit Jahren gereizt, dabei bin ich mir aber der Schwierigkeiten, es innerlich zu erschöpfen und nach außenhin abzugrenzen, immer bewußt gewesen. Denn der Stoff ist so überreich, daß seine Bearbeitung leicht in die Breite zu wachsen droht, besonders wenn man, wie ich, von den zahllosen, künstlerischen Eindrücken ausgeht, die Venedig bietet. Um hier das rechte Maß zu finden, bin ich bemüht gewesen, die Darstellung möglichst

um die Perſon des Dichters, auch wenn ſein Name nicht von Fall zu Fall genannt wird, zu gruppieren; er ſoll im Mittelpunkt des Bildes ſtehen und — es ſei mir geſtattet, einen Vergleich zu wiederholen, den ich vor einigen Jahren ſchon einmal gebraucht habe — ſich in dieſem Bilde abheben, etwa wie die Staffage in einer Landſchaft. Dieſe Forderung hat die Auswahl und die Beſchränkung des Stoffes beſtimmt. Nicht von Venedig, dem Staat und ſeinen Einrichtungen, ſondern von der Stadt iſt die Rede. Ich bin bemüht geweſen, die vorhandene Literatur, auch wenn ſie im einzelnen nicht angeführt worden iſt, auf alles Wichtige hin zu unterſuchen und habe bei einem erneuten Aufenthalte in Venedig Gelegenheit gehabt, auf des Dichters Spuren neue Eindrücke zu ſammeln. Hierbei iſt mir Herr L. Broſch, wohl einer der beſten Kenner der Stadt und ihrer Geſchichte, als kundiger Führer hilfreich zur Hand gegangen, wofür ihm auch hier herzlich Dank geſagt ſei. Ihm verdanke ich auch die Beſchaffung der photographiſchen Aufnahmen von den Guardiſchen Zeichnungen im Muſeo civico. Die Tafeln mögen für ſich ſelbſt ſprechen: ich denke ſie ſind ein ſchöner, ja der gegebene Schmuck dieſes Buches.

Leipzig, am 29. September 1911.

Julius Vogel.

Inhaltsüberſicht

	Seite
Einleitung	1
Erſtes Kapitel: Die Stadt der Lagunen	10
Zweites Kapitel: Das Leben in Venedig	27
Drittes Kapitel: Theater, Muſik, Volkspoeſie	57
Viertes Kapitel: Die ältere venezianiſche Kunſt	87
Fünftes Kapitel: Venezianiſche Kunſt im achtzehnten Jahrhundert	113
Sechſtes Kapitel: Die Sammlungen	131
Siebentes Kapitel: 1790	147
Regiſter der Perſonennamen	167

Verzeichnis der Tafeln

1. **Bernardo Belotto,** Blick auf den Dogenpalaſt und die Piazetta. Gemälde, München, Alte Pinakothek.
2. **Francesco Guardi,** Der Markusplatz. Zeichnung, Venedig, Muſeo civico.
3. **Francesco Guardi,** S. Giorgio Maggiore und die Giudecca. Gemälde, Venedig, Akademie.
4. **Antonio Canale,** Santa Maria della Salute. Gemälde, Neapel, Nationalmuſeum.
5. **Francesco Guardi,** Der Rialto. Zeichnung, Venedig, Muſeo civico.
6. **Antonio Canale,** S. Giovanni e Paolo mit dem Colleoni-Denkmal. Gemälde, Dresden, Königl. Gemälde-Galerie.
7. **Francesco Guardi,** Das Arſenal. Zeichnung, Venedig, Muſeo civico.
8. **Francesco Guardi,** Kanal bei den Mendicanti. Zeichnung, Venedig, Muſeo civico.
9. **Bernardo Belotto,** Schleuſe in der Brenta bei Padua. Gemälde, Dresden, Königl. Gemälde-Galerie.
10. **Francesco Guardi,** Ridottoſzene. Gemälde, Venedig, Muſeo civico.
11. **Francesco Guardi,** Der Beſuch im Kloſter. Gemälde, Venedig, Muſeo civico.
12. **Giovanni-Battiſta Tiepolo,** Der Ciarlatano. Gemälde, Venedig, Palazzo Papadopoli.
13. **Pietro Longhi,** Die Eſſenzenverkäuferin. Gemälde, Venedig, Muſeo civico.
14. **Pietro Longhi,** Die Krapfenverkäuferin. Gemälde, Venedig, Muſeo civico.
15. **Venezianerin in der Sänfte.** Lebensgroße Gruppe plaſtiſcher Figuren. Venedig, Muſeo civico.
16. Titelbild: **Antonio Canale,** Blick auf den Markusplatz während der Himmelfahrtsmeſſe. Gemälde, London, Sammlung Mond.

Einleitung

Am 14. September 1786 traf Goethe, elf Tage, nachdem er Karlsbad verlaſſen hatte, in Verona ein, hier nicht nur die erſte große und in ihrer Eigenart bedeutende Stadt Italiens, ſondern auch des venezianiſchen Feſtlandes betretend. Von der Brennerſtraße aus hatte er den Umweg über den Gardaſee gewählt, ſo wie auch viele Reiſende jetzt noch in die ſonnigen Gefilde Italiens hinabſteigen. In dem Tagebuche, das er auf der Reiſe für Frau von Stein führte, und das die Briefe an die Freunde in der Heimat erſetzen ſollte, ſpiegelt ſich das längſt erſehnte große Ereignis ſeines Lebens in den tiefen Eindrücken, deren ſeine empfängliche Seele fähig war, wie das höchſte Glück, das einem Irdiſchen je beſchieden geweſen, getreulich wieder. Als er italiſchen Boden betrat, empfand er inmitten der neuen Welt, die ſich vor ſeinen Augen auftat, daß nun die größten und ſchönſten Naturerſcheinungen des feſten Landes hinter ihm lagen „nun geht's der Kunſt, dem Alterthum und der Seenachbarſchaft zu", ſo ſchreibt er noch vom Geſtade des Gardaſees, nachdem die blauen Fluten des lacus Benacus ihn an Virgil erinnert und der lateiniſche Vers des römiſchen Dichters ihm gewiſſermaßen ein Selbſterlebnis geworden war. Dieſe perſönliche Wiedererlebung des

klassischen Altertums, die angesichts der gewaltigen Mauermasse des Amphitheaters von Verona ihre höchste Steigerung erfuhr, war der erste große Gewinn seiner Reise. Was er von ihr erhofft hatte, war der Wunsch „sein Gemüth über die schönen Künste zu beruhigen, ihr heilig Bild sich in die Seele zu prägen und zum stillen Genuß zu bewahren". Wie sehr er unter dem Drucke der Geschäfte in Weimar gelitten, wenn er an den Süden dachte, das hatte er still im Busen bewahrt und nur gelegentlich kam eine Klage über das „unwiderstehliche Bedürfniß" nach Italien über seine Lippen. Selbst dem Herzog bekennt er erst aus Italien diese „Art von Krankheit", von der ihn nur der „Anblick und die Gegenwart" heilen konnte: „Jetzt darf ich es gestehen, zuletzt durfte ich kein Lateinisch Buch mehr ansehen, keine Zeichnung einer italienischen Gegend. Die Begierde dieses Land zu sehen war überreif." Wenn auch das Hauptziel seiner Reise Rom war, weil nur auf diesem klassischen Boden seine Sehnsucht Stillung finden konnte, so war doch bis dahin die Antike sein Wegweiser, wo sich die Gelegenheit bot den Spuren der Alten zu folgen. Es war für ihn ein Glück, daß er bereits in Verona „das erste Monument der alten Zeit" fand, das, wenn auch nur als Ruine, so doch in imposanter Größe sich erhalten hatte, und daß das Museo lapidario, dem nur die wenigsten Fremden jetzt noch ihre Aufmerksamkeit schenken, unter seinen bescheidenen Antiken Stücke besaß, bei deren Anblick er sich „der Thränen nicht enthalten konnte". Denn die großen Eindrücke, die im weiteren Verlauf der Reise bis Rom

sich ihm mitteilten, gingen nur in beschränktem Grade und indirekt vom Bannkreise der Antike aus. In Vicenza, das er als die Heimat Mignons entdeckte, war es Palladio, der, ein Sohn und der unvergängliche Ruhm der kleinen Landstadt, sein ganzes Sinnen und Denken gefangennahm. Im Grunde genommen war es aber doch nur die reiche Welt der antiken Bauformen, die in den Werken dieses späten Großmeisters der Renaissancearchitektur wieder zur künstlerischen Tat geworden war. Auf Vicenza folgte Padua, wo er zunächst „nichts, was ihn herzlich gefreut hätte" sieht. Aber wenn ihm auch der Santo eine Enttäuschung ist, die Stadt ist doch so reich an bedeutsamen Werken der neueren Kunst, daß sein Auge manches Wunderwerk entdeckt. Vor allem aber trat Mantegna in seinen Ermitaner-Fresken als eine Künstlergröße ersten Ranges in seinen Gesichtskreis ein, für ihn nach Maßgabe der damaligen historischen Erkenntnis und im Hinblick auf die geringe Wertschätzung der Werke der Frührenaissance ein Gewinn, den er selbst hoch einschätzte. Freilich hatte ihn auch hier wieder der Weg über die Antike zu dieser Erkenntnis geführt. Das war aber überhaupt der sichere Weg in seinem Sinne die Werke der großen Künstler, die auf seiner Reise ihm entgegentraten, dem Verständnis des damaligen Kunstfreundes zu erschließen. Ihre Größe und Bedeutung sieht er darin, daß sie durch die Lebhaftigkeit ihres Geistes, die Energie ihrer Natur, „erleuchtet von dem Geiste der Alten" immer höher und höher steigen, sich von der Erde heben und himmlische aber wahre Gestalten hervorbringen. So war

ihm die Antike schon auf dem kurzen Weg durch das venezianische Festland zum Ausgangspunkt seiner künstlerischen Betrachtungsweise geworden. Indessen, wenn auch diese ganze reiche und große Kunstwelt Italiens von Beginn seiner Reise an im eigentlichen Vordergrund seines Bildungsweges gestanden hatte, es blieb doch immer nur ein Teil von dem, was in unermeßlicher Fülle Tag für Tag mehr als allen nordischen Fremdlingen, die je über die Alpen gekommen waren, als ein neuer großer Gewinn seines Lebens ihm zuströmte. Was ihn begeisterte war das Land, auf das sich damals gerade die Strahlen der herbstlichen Sonne senkten, und dessen reicher Boden dem Fremdling überraschende Erträgnisse spendete, es war die Natur, für deren Geheimnisse er vermöge seiner Kenntnisse und Studien wie kein anderer vorgebildet und empfänglich war, es waren die Menschen, deren Leben und Sitten ihn in eine neue Welt blicken ließen, in der ihm alles bedeutsam erschien.

Wenige Menschen haben Italien mit dem feinen Auge gesehen wie Goethe. Bewunderungswürdig bleibt bei ihm aber auch der gute Wille jedem Dinge die beste Seite abzugewinnen, unbekümmert um gewisse üble Erfahrungen, die zu machen gerade im Süden jedem Fremdling beschieden ist, unbekümmert um alle jene kleinen und großen Widerwärtigkeiten, die als Imponderabilien über jeder Reise schweben. Er empfand sie wie jeder andere Mensch und litt gelegentlich unter ihnen, nicht ganz so wie Herder, der untröstlich auf seiner Reise war, aber weise hatte er sich darüber hinweggesetzt. In Padua, zwei

Tage bevor er nach Venedig kam, hatte er jene goldenen Worte gefunden, die wie die Erfahrung eines Weltweisen klingen und von allen Reisenden künftiger Zeiten, wenn ihre Wege von momentanen Mißstimmungen gekreuzt werden, beherzigt werden sollten. Sie mögen deshalb hier unverkürzt einen Platz finden: „Jeder denckt doch eigentlich für sein Geld auf der Reise zu genießen. Er erwartet alle die Gegenstände, von denen er so vieles hat reden hören, nicht zu finden, wie der Himmel und die Umstände wollen, sondern so rein, wie sie in seiner Imagination stehen und fast nichts findet er so, fast nichts kann er so genießen . . . Der Genuß auf einer Reise ist, wenn man ihn rein haben will, ein abstrackter Genuß, ich muß die Unbequemlichkeiten, Widerwärtigkeiten, das was mit mir nicht stimmt, was ich nicht erwarte, alles muß ich bey Seite bringen, in dem Kunstwerk nur den Gedanken des Künstlers, die erste Ausführung, das Leben der ersten Zeit, da das Werk entstand, herausſuchen und es wieder rein in meine Seele bringen, abgeschieden von allem, was die Zeit, der alles unterworfen ist und der Wechsel der Dinge darauf gewirckt haben. Dann hab ich einen reinen bleibenden Genuß und um dessentwillen bin ich gereist, nicht um des augenblicklichen Wohlseyns oder Spaßes willen.“ Diese gesunden, auf strenger subjektiver Zucht des Individuums beruhenden Grundsätze, die dem Allzumenschlichen keine Macht einräumen wollen, haben ihm damals die Tage in Italien zu einem unbedingten, durch den Zauber der landschaftlichen Schönheit und die Größe künstlerischer Eindrücke verklärten Genuß ge-

macht. Aber auch für einen Goethe blieb es nur eine Weisheit von momentaner Bedeutung, die von der Begeisterung einer ersten Italienfahrt, von Sehnsucht und Hoffnung eines empfindsam feinen Herzens geboren worden war. Als er vier Jahre später in eben das Venedig zurückkehrte, das er zum ersten Male am 28. September 1786 um fünf Uhr nachmittags glühend vor Erwartung und mit aller Begeisterung, die er von Jugend auf genährt hatte, betrat, da zerflossen jene schönen Grundsätze in ein nichts, und die graue Alltäglichkeit gewann wieder die Herrschaft über ihn, der in Mignons wehmutsvollem Klagelied sich und seiner Begeisterung für die italischen Gefilde ein Denkmal von unvergänglicher Schönheit und tiefster Innerlichkeit gesetzt hatte.

* * *

Siebenzehn Tage hat unser Dichter im Herbst des Jahres 1786 in Venedig verbracht. Am 14. Oktober brach er wieder auf, um über Ferrara, Bologna, Florenz und Perugia der ewigen Stadt zuzueilen. Denn mit aller Macht zog es ihn nach Rom. Selbst Florenz konnte ihn nur wenige Stunden halten und die gigantische Kunstwelt der Medizäerstadt hatte keine Macht über ihn. Aber die Lagunenstadt hatte es mit ihrer seit Jahrhunderten bewährten Zauberkraft ihm angetan, und er war sich bewußt, daß vor Rom hier ein Teil seiner Sehnsucht in Erfüllung gehen müsse. Deshalb schreibt er auch zum Schlusse seines venezianischen Aufenthaltes, die erste Epoche seiner Reise sei nun

Bernardo Bellotto. Blick auf den Dogenpalast und die Piazetta

vorbei. Wie ein Merkstein auf der Hälfte des langen Weges steht Venedig für ihn da auf seiner Wanderschaft nach Rom. „Im Vorhofe habe ich mich gut umgesehen, wir wollen weiter das beste hoffen", so bezeichnet er vorläufig das Erträgnis seiner venezianischen Tage. Und später, als er nach seiner Ankunft in Rom von hier aus (am 7. November 1786) die tiefsten Eindrücke registriert, die ihm seine italienische Reise bis dahin gebracht hatte, schreibt er an den Freundeskreis in Weimar: das größte Werk „der inneren Großheit nach" sei die Rotunde (das römische Pantheon), das größte „dem Maße nach" die Peterskirche, das „genialischte" der Apoll vom Belvedere, aber „das menschlich interessanteste war die Republik Venedig, nicht mit Augen des Leibes sondern des Geistes gesehen". Wie er aber die Größe Venedigs verstanden wissen will, das sagt er selbst, indem er sich seines alten Vaters erinnert, der einst auch einmal in diesen glücklichen Gefilden geweilt hatte, in dem Tagebuche: „Es ist ein großes, respektables Werk versammelter Menschenkraft, ein herrliches Monument, nicht eines Befehlenden, sondern eines Volks". Seine Augen des Geistes, die ihm nach seinem eigenen Bekenntnis die „venezianische Existenz" so nahe gerückt hatten, als wenn er schon zwanzig Jahre in der Lagunenstadt gelebt hätte, die ihm die Gewißheit gaben, daß er, wenn auch einen unvollständigen so doch „einen ganz klaren und wahren Begriff mit fort nehme", diese Augen hatten die Entwickelung und innere Größe dieses Staatsgefüges, seine Kulturmacht, die einzigartige Stellung der Republik innerhalb der ganzen

Weltgeschichte zu fassen gesucht: mit anderen Worten, er war nicht lediglich den äußeren Eindrücken unterlegen, deren Macht an keinem Orte den Menschen in dem Maße bezwingt wie in Venedig. Hier fühlte er schon nach den wenigen Tagen, die er in Italien war, die innere Revolution, die mit ihm vorging, da er nun „die Überbleibsel des alten, großen Geistes erblickte". Seine Seele quoll auf und „er fühlte eine innere Art von Verklärung seiner selbst, ein Gefühl von freierem Leben, höherer Existenz, Leichtigkeit und Grazie". Wie sehr er in Venedig an sich und seiner Bildung Tag für Tag gearbeitet hat, das geht aus den Worten hervor, mit denen Riemer in seinen „Mitteilungen über Goethe" des Dichters venezianisches Tagewerk gekennzeichnet hat: „der Frühmorgen mit Beschäftigung an Iphigenien, des Mittags mit Betrachtung des Sehenswürdigen in Natur und Kunst, mit Beobachtung der Menschen, ihres Verkehrs, ihrer Sitten und Vergnügungen, des Abends mit Besuch des Theaters, und selbst der Nacht mit Aufzeichnung des Gesehenen, Gedachten, Empfundenen zu eigener Erinnerung und zu brieflicher Mitteilung an die entfernten Freunde — nach einer solchen fleißigen Zeitbenutzung zu Vorübung seines Auffassungsvermögens und Gewöhnung seiner Sinne an die vielseitigen Gegenstände seiner Studien fühlt er sich wiederum ergriffen von dem Verlangen weiter zu kommen." Nur Rom konnte überbieten, was Venedig ihm in den Tagen seines Aufenthaltes hier gewesen war.

Elf Jahre später, nachdem Goethe zu einer Zeit, da die Markusrepublik unter dem Ritter Angelo Emo

(der im Arsenal ein Denkmal hat) ihren letzten kriegerischen Seezug gegen Tunis ausrüstete, zum ersten Male in die Größe und Schönheit Venedigs mit Andacht und Begeisterung sich versenkt hatte, läutete man der Republik die Sterbeglocken. Der Untergang war nicht aufzuhalten, wenn er auch ganz gewiß zehn Jahre zuvor nicht vorauszusehen war, aber daß er kam, bewahrte den Staat vor dem langsamen und sicheren Verfall, dem er doch schließlich preisgegeben war. Wird aber auch, was Menschenhand im Kampf mit den Elementen hinter Deichen und Dünen seit tausend Jahren kunstvoll gefügt hat, wird diese Wunderstadt, die wie ein Märchenreich aus dem Wasser entstanden ist, den Kampf ums Dasein siegreich für alle Zeiten führen? Es ist bekannt, daß es nicht an Prophezeiungen fehlt, die eine schreckliche Katastrophe in Aussicht stellen, wenn einmal die Alpenströme, die sich bei Venedig in die Adria ergießen, mit ihrem Geröll, ohne daß Menschenkunst etwas dagegen zu tun vermag, die Lagune verschütten und den benachbarten Teil der Terra ferma in einen Sumpf verwandeln werden: dann würde auch die stolze Venezia den Elementen erliegen und in ihnen versinken wie andere Städte vor ihr. Auch Goethe ist neben der Voraussicht des politischen Niederganges von solchen Ahnungen erfüllt gewesen, wenn er unter all den mächtigen Eindrücken, die seine Seele erfüllten, schreibt: „Und wenn ihre Lagunen sich nach und nach ausfüllen und stinken und ihr Handel geschwächt wird und ihre Macht gesunken ist, macht mir dies die ganze Anlage der Republik und ihr

Weſen nicht um einen Augenblick weniger ehrwürdig. Sie unterliegt der Zeit wie alles was ein erſcheinendes Daſeyn hat.“ Man ſieht, wie tief und wie ſehr im Innerſten ihn die Bedingungen der Exiſtenz Venedigs berührt haben — auch dies ein Zeugnis dafür, wie er mit „Augen des Geiſtes“ die Stadt der Lagunen betrachtet hat.

Erſtes Kapitel:

Die Stadt der Lagunen

Wer vor Erbauung der Eisenbahn und der großen Bogenbrücke, die die Terra ferma über die Lagune mit Venedig verbindet, die Stadt von Padua aus besuchte, wählte für die fünfundzwanzig italienische Meilen lange Reise meist den Weg zu Wasser, indem er sich eigens für seine Person eine Gondel mietete oder das regelmäßig zwischen Padua und Venedig verkehrende Schiff benutzte, das, teilweise vom Ufer aus wie in Holland von Pferden gezogen, den schiffbaren Brentakanal hinab über Fusina zur Lagune und von hier aus auf einer Strecke von etwa fünf Meilen nach Venedig fuhr. Die Fahrt war namentlich während das Schiff die Brenta, die wegen der Schiffahrt mit fünf Schleusen versehen war, passierte sehr reizvoll: eine ununterbrochene Reihe von Dörfern, Gärten, vor allem von großen und kleinen Landhäusern und Palästen, in denen die Venezianer ihre Villeggiatur verbrachten, umsäumte die Wasserstraße, dann aber, sobald man in die Lagune kam, stieg, erst ganz allmählich in grauer Ferne, dann in deutlichen Umrissen sichtbar, Venedig aus dem Meere empor wie eine Märchenstadt, die ein unergründliches Geheimnis umhüllt. Das Schiff fuhr dann in den Kanal der Giudecca ein und stieß bei der Punta della Salute auf den Eingang des Canale grande:

der Fremde befand ſich, ſobald er den Fuß auf das Feſte ſetzte, ſofort am Dogenpalaſt, bei San Marco, auf einem der ſchönſten Plätze, der auf dieſer Erde exiſtiert. So hat auch Goethe die Reiſe von Padua aus gemacht: „bei ſchöner Zeit“ erblickte er „die ehemals triumphierende Braut des Meers“ und ſeine Ankunft in Venedig betrachtete er als ein Ereignis in ſeinem Leben.

Es iſt für den modernen Menſchen ſehr leicht die Eindrücke nachzuempfinden, die Venedig auf den Fremdling vor hundert Jahren und viel länger machte. Denn das Stadtbild hat ſich, wenn man von unweſentlichen, meiſt durch den Verkehr bedingten Bauten abſieht, ganz wenig verändert. Während man ſich das Rom des achtzehnten Jahrhunderts, die ewige Stadt, wie ſie Goethe geſehen hat, nur mit Mühe, am beſten mit Piraneſis großen Kupfern rekonſtruieren kann, iſt Venedig in beinahe allen den Punkten, die von jeher zu den Sehenswürdigkeiten und Eigentümlichkeiten der Stadt gehörten, ſich gleich geblieben, und wer im Bilde in das Milieu der alten Zeit ſich einleben will, der betrachte die zahlloſen Veduten der beiden Canaletti und des Francesco Guardi und er wird nur Bekanntes finden, überall die Gegenwart in der Vergangenheit wiedererkennen.

Die örtliche Einteilung der Stadt in Seſtieri (ſechs Stadtbezirke, an die der Fremde durch die Maueranſchläge jetzt noch erinnert wird) iſt wie in anderen italieniſchen Städten alt.[1]) Sie mag jetzt be-

[1]) Wer ſich einen umfaſſenden Einblick in die veneziani-ſchen Verhältniſſe des letzten Jahrzehntes vor dem Untergang

Francesco Guardi, Der Markusplatz

deutungslos erscheinen, aber mit ihrer Aufzählung läßt sich am besten ein kurzer Überblick über das Stadtgebiet gewinnen. Den äußersten Osten bildet das Sestier von Castello, die kleine Insel von S. Pietro und die Gegend um das Arsenal herum umfassend, also nördlich von den Giardini Pubblici, diese mit einschließend, wichtig, weil auf der Insel die alte, angeblich schon im Jahre 430 gegründete Kathedral- und erste Parochialkirche der Stadt, S. Pietro di Castello, lag. Es folgte in westlicher Richtung das Sestier von S. Marco, der Hauptstadtteil, der sich nördlich bis zum Rialto und zum deutschen Kaufhaus, dem Fondaco de' Tedeschi, erstreckt. Das Sestier von Canareggio, sogenannt von der Menge des Schilfrohres, das in ältesten Zeiten hier wuchs, erstreckt sich vom Canale grande in nördlicher Richtung bis zur Lagune, das Sestier von S. Polo jenseits des Rialto, um die Frarikirche herum, südlich bis zum Canal der Giudecca, das Sestier von S. Croce, das kleinste von allen, nördlich von dem vorigen, in der Richtung nach dem Canale grande zu, endlich das Sestier von Dorsoduro westlich von den beiden zuletzt genannten Bezirken gegen die Lagune in der Richtung nach der Terra ferma zu.

der Republik verschaffen will, in die Topographie der Stadt, in die Verfassung des Staates und des Gemeinwesens, die ganze Kultur, das venezianische Staatsgebiet auf dem Festlande und in der Levante der sei auf das fleißige und gewissenhafte, 1795/96 in zweiter Auflage erschienene, dreibändige Werk von Joh. Christoph Maier „Beschreibung von Venedig" hingewiesen. Eine ganze Reihe sachlich wichtiger Bemerkungen im nachstehenden sind diesem Werke entnommen.

Das war die Stadt im engeren Sinne. Die Inseln, mit Ausnahme von S. Pietro, waren in diese Sestieri nur zum Teil einbezirkt, obwohl sie mit zu dem ursprünglichen venezianischen Stammlande gehören und — die der Stadt am nächsten gelegenen — gewissermaßen deren Vorstädte waren. Sie alle zusammen, dieser ganze Lagunenstrich, der sich in eine Länge von sechsundzwanzig italienischen Meilen südlich über Chioggia hinaus bis Brandolo erstreckt, bilden den sog. Dogad von Venedig; er umfaßt eine ganze Reihe von Städten und eine Unzahl größerer und kleinerer Dörfer mit einer Einwohnerzahl, die man auf hunderttausend Seelen schätzte. Er war, soweit diese Inseln nicht zum venezianischen Stadtgebiet gehörten, in neun Podestarien geteilt, deren jede unter der Regierung eines venezianischen Patriziers stand. Hier seien nur die größeren Inseln genannt, die von dem Fremden bei seinen Fahrten besucht werden. Zunächst die lange, durch einen breiten Kanal von der Stadt getrennte Giudecca, jetzt das Quartier der ärmeren Stände und eigentlich von den Fremden nur wegen Palladios berühmter Kapuzinerkirche „Il Redentore" besucht, die 1577 als Votivbau für das Erlöschen der Pest vom Senate geweiht wurde, weshalb sie auch an dem Sonntag im Juli, auf den das Erlöserfest fällt, vom Dogen in feierlicher Prozession besucht wurde. Nach Osten folgt, von ihr nur durch den Kanal della Grazia getrennt, S. Giorgio Maggiore, den Benediktinern gehörig, mit einer den gleichen Namen wie die Insel tragenden bekannten Kirche wiederum nach Palladios Entwurf und dem hohen, nach dem Vorbild des Markusturmes 1774 erbauten Campanile, von dem aus man einen umfassenden Rundblick über das ganze Stadtgebiet und die nächsten Inseln genießt (jetzt Artilleriekaserne). Es folgen dann gegen den lang vor dem offenen Meere sich erstreckenden Lido und dem Littorale di Palestrina die Inseln Le Grazie, S. Clemente, S. Spirito, S. Elena, La Certosa, um nur einige zu nennen. Hier liegt auch die Insel Lazaretto Vecchio, wo sich seit dem Jahre 1422 für Pestkranke eine Contumazanstalt (die erste in Europa) befand und später alle aus der Levante kommenden Schiffe auf ihren Gesundheitszustand hin untersucht und nötigenfalls vierzig Tage in Quarantaine gehalten wurden. Nördlich von der Stadt, jetzt von den Fondamenta nuove am besten erreichbar, sind die Inseln S. Cristoforo della Pace, wo die zur Gemeinde zusammengeschlossenen deutschen Protestanten ihren Gottesacker besaßen, S. Michele, wo sich jetzt der allgemeine große Friedhof der Stadt befindet, und Murano am bekanntesten.

Seit tausend Jahren und weit länger noch haben die Bewohner der Stadt gegen das Element, das sie vor feindlichen Einfällen zu schützen schien, nach zwei Seiten hin kämpfen müssen. Es galt einmal die Lagunen selbst und die Bauten, die auf ihnen errichtet worden waren, und die Kanäle vor der Versandung durch die aus den Bergen des Festlandes kommenden reißenden Ströme, welche durch die Menge des Sandes und Gerölles mit jedem Jahre die Küste langsam aber sicher hinausschieben, durch Schutzbauten, später durch Ableitung zu sichern. Dann aber mußte man, da das

Meer ununterbrochen an den Dünen der gegen das offene Meer vorgelagerten Inseln arbeitete, die Küsten durch zehn Meter hohe und fünfzehn Meter breite, aus Steinquadern errichtete Wälle, die Murazzi, schützen, eine Arbeit, die in den Jahren 1774 bis 1782 mit einem Kostenaufwand von zwanzig Millionen Lire ausgeführt worden war. Es ist ausgerechnet worden, daß Venedig zur Ausführung aller dieser Sicherheitsbauten im Laufe der Zeit die Summe von zwei Milliarden Lire hat aufwenden müssen.[1]) Goethe hat Recht, wenn er schreibt: „Wie Venedig, die Inseln, die Canäle, die durch die Sümpfe durchgehen, jetzt stehen und liegen, ist ein Werk der Kunst und des Fleißes; und Kunst und Fleiß müssen es erhalten." Man muß sich solche Riesenwerke der Wasserbaukunst, man muß sich den ganzen Wunderbau der Stadt und was Menschengeist hier erdacht und ausgeführt hat, vor Augen halten, um die aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts stammenden Verse des alten Jacopo Sannazaro, deren jeden die Republik mit hundert Dukaten lohnte, zu verstehen:

Viderat Adriacis Venetam Neptunus in undis
Stare urbem et toti ponere iura mari.
Nunc mihi Tarpeias quantumvis Iuppiter arces
Obiice, et illa tui moenia Martis ait.
Si Pelago Tiberim praefers urbem aspice utramque
Illam homines dices hanc posuisse Deos.

Die Bewohner der Stadt, die sich einst zu einer das Meer beherrschenden Weltmacht ausgebildet hatte, waren in

[1]) Vgl. die interessanten Kapitel in dem Buche von Josef Stradner, Neue Skizzen von der Adria, Graz 1902.

ihrer Leistungsfähigkeit freilich von Stufe zu Stufe gesunken. Auch ihre Zahl war, wenn auch langsam, so doch unaufhaltsam im Rückgang begriffen, wenn wir erfahren, daß sie im Jahre 1422, freilich zur Zeit der höchsten politischen Macht des Staates, 190 000 Seelen betrug, während sie nach einer Schätzung aus dem Jahre 1769 in runder Summe 150 000 betragen haben soll, was beinahe dem gegenwärtigen Stand der Bevölkerung entspricht.[1]) Gegen Ende der Republik mag sie sich etwas gehoben haben, doch sank sie dann rapid auf 96 000 Seelen herab. Im Jahre 1786 zählte man 5221 Geburten und 6070 Todesfälle, 1788 5009 Geburten und 7003 Todesfälle. Bei diesen Zahlen fällt sofort auf, daß die Todesfälle die Geburten um ein Bedeutendes überwiegen, eine Folge wohl der vielen ansteckenden Krankheiten, denen ja jede Seestadt in einem ganz besonderen Maße ausgesetzt ist. Die Lage der Stadt war an sich gesund — die letzte große Pestepidemie des Jahres 1784, die ganz Istrien grauenhaft verheert hatte, war an Venedig gnädig vorübergegangen — doch wird, und zwar nicht nur von Goethe, über die jeder Beschreibung spottende Unreinlichkeit der Straßen und Gäßchen, über den namentlich in den

[1]) Die Einwohnerzahl des gesamten venezianischen Staates wird um 1790 auf 2 800 000 Seelen angegeben. Davon kommen auf das feste Land jenseits des Mincio 600 000, auf den übrigen Teil der Terra ferma einschließlich der Stadt 1 860 000, auf Dalmatien und Albanien ungefähr 250 000, auf die Levante und die griechischen Inseln ungefähr 150 000 Seelen.

heißen Monaten von den Kanälen und Lagunen ausströmenden üblen Geruch von allen Fremden, auch über den Mangel an gutem Trinkwasser, das man sich teils aus der Brenta, teils durch Regenwasser beschaffen mußte, geklagt. Und was hatte Italien damals und bis weit in das neunzehnte Jahrhundert hinein von unsaubern Kranken, die sich bettelnd auf den Straßen und an den Kirchtüren herumtrieben, zu leiden! Auch hier war vielleicht Venedig als Hafen- und Seestadt den meisten anderen Städten voran. „Auf den Brücken, an den Ecken der Gassen und vor den Kirchen erregt der Anblick der scheußlichen Bettler Ekel und Entsetzen. Mehrere derselben liegen hier, kaum menschenähnliche Geschöpfe, die an ihren durch Krebs und Eiterbeulen zerfressenen und entstellten Leibern das grausendste Bild in der Natur, das Bild der Verwesung im Grab, mit sich umhertragen. Diese ausgestreckt daliegenden Menschenkadaver kündigen sich, noch ehe man sie erblickt, schon in der Ferne durch faulende Gerüche und durch Geheul und Wehklagen an," so klagt der Hamburger Domherr F. J. L. Meyer in seinen auf gründlicher Kenntnis der Zustände beruhenden „Darstellungen aus Italien", doch werden die sanitären Zustände in anderen italienischen Städten und die komunale Fürsorge für Kranke und Gebrechliche nicht gerade viel besser gewesen sein. In der oben angegebenen Zahl der Einwohner sind die der Inseln mit selbständiger Gemeindeverfassung nicht mit inbegriffen. Chioggia, damals volksreicher als heutzutage, soll allein gegen 20 000 Bewohner gezählt haben,

„lauter gemeine Leute, Fischer, Matrosen, Weibspersonen, die grobe Spitzen verfertigen, mit denen man einen beträchtlichen Handel treibt, und nur sehr wenige, die sich über den Pöbel erheben" — so kennzeichnet sie Goldoni.

Die Bewohnerschaft Venedigs gliederte sich in fünf Ständeklassen. An erster Stelle steht der alte Adel, unter dem sich noch Familien von ganz altehrwürdigem Alter und mit berühmten und glänzenden Namen befanden. Die Sorge ihren Stand rein zu erhalten war groß, und wenn ein venezianischer Adeliger ein Bürgermädchen heiratete, so verloren die aus dieser Ehe hervorgehenden Kinder das Vorrecht des Adels. Die zweite Klasse bildete die sogenannte Cittadinanza, der gemeine Adel und die angesehensten Familien des Bürgerstandes, die im Jahre 1290 in das goldene Buch des venezianischen Adels nicht eingetragen worden waren. Das Oberhaupt dieser Klasse war der Großkanzler, der aus den Sekretären des Senats und des Rates der Zehn vom Großen Rath auf Lebenszeit gewählt war und wie der Doge und seine Räte den Purpur trägt. Mitglieder der Cittadinanza waren von dem Anteil an den Regierungsgeschäften ausgeschlossen, bekleideten aber sonst zahlreiche Ehrenämter, die ihnen Ansehen und Würde verliehen. Zu dieser Klasse der Cittadini gehörten außerdem die Advokaten, Prokuratoren, Ärzte, Kaufleute, Seidenhändler und die Spiegelfabrikanten von Murano. Die dritte Klasse bildete die Geistlichkeit, deren Oberhaupt, der Patriarch, immer ein venezianischer Patrizier sein muß und vom Senate gewählt

wurde. Patriarchalkirche war, wie wir schon sahen, S. Pietro di Castello auf der kleinen Isola di S. Pietro (nördlich von den jetzigen Giardini Pubblici), wo sich auch der Patriarchalpalast befand, der nachmals in eine Kaserne umgewandelt wurde, denn die Markuskirche war die Kirche des Dogen und wurde erst 1807 die Kathedralkirche der Stadt, gleichzeitig mit der Verlegung des Wohnsitzes des Patriarchen nach dem Palazzo neben S. Marco. Wie sich Venedig in der kirchlichen Verfassung und Ausübung seiner Hoheitsrechte von jeher eine große Selbständigkeit bewahrt hatte, so war auch der Patriarch ziemlich unabhängig von Rom, ebenso wie die Pfarrer der Parochien, die von den Edelleuten und Bürgern des Kirchspiels gewählt wurden. Dem Patriarchen im Range der nächste war der Primicerius oder Dechant der Markuskirche, der ebenfalls von venezianischem Adel sein mußte, vom Dogen ernannt wurde und die Priester und Chorherren von S. Marco weihte, so daß das Staatsoberhaupt in der Tat unumschränkter Herr dieses Nationalheiligtums war, daher auch im Hinblick auf diese absolute Stellung sein stolzer Titel Nos solus Dominus, Patronus et unus Gubernator ecclesiae divi Marci.

Die Geistlichkeit teilte sich wie anderorts in Welt- und in Ordensgeistliche. Jene, die Weltgeistlichen, verwalteten die zweiundsiebzig Parochialkirchen der Stadt, die Ordensleute verteilten sich auf zweiundzwanzig Mönchs- und auf einunddreißig Nonnenklöster. Zu dieser Klasse gehörten aber auch die sogenannten Confraternitäten oder Brüderschaften, die sich teils aus Edelleuten, teils aus Cittadini zusammensetzten und ihre

Francesco Guardi, S. Giorgio Maggiore und die Giudecca

eigenen Versammlungshäuser besaßen, die sechs großen Scuole, die heutigen Tages noch wegen ihrer künstlerischen Bedeutung von den Fremden besucht werden: die Scuola del Angelo Custode, der Carmini, von S. Giovanni Evangelista, S. Marco, S. Maria della Carità und S. Rocco.

Die vierte Klasse der Einwohnerschaft besteht „aus allen und jeden gemeinen Bürgern und Handwerkern", auch den kleineren Kaufleuten, die namtlich am Rialto, dem Mittelpunkte des Handels, ihre Geschäfte trieben, die fünfte Klasse aus den ansässigen Fremden und Nichtkatholiken. Diese letztere Klasse beansprucht unser ganz besonderes Interesse. Wenn auch in politisch-kirchlicher Beziehung eine für die modernen Begriffe weitgehende Emanzipation von Rom die damalige venezianische Kirchenverfassung auszeichnet, so muß man sich doch, so sehr auch das freiheitliche Regime der Zeit von verschiedenen Seiten gerühmt wird, hüten, in dieser Selbständigkeit mehr als das Maß zu erkennen, das in religiösen Dingen die unbedingte Notwendigkeit zuließ. Die Geschichte der Protestanten in Venedig gibt in dieser Hinsicht sehr viel zu denken. Liberale Grundsätze konnte eine See- und Handelsstadt wie Venedig, die nach Osten, wo Griechen und Türken, nach Norden, wo Deutsche, unter ihnen ein guter Teil Protestanten, den Handel in der Hand hatten, nicht entbehren. Im eigenen Lande mußte diesen Ketzern eine gewisse Toleranz zugebilligt werden. Die Griechen erfreuten sich der vollkommenen Freiheit in der Ausübung ihrer Religion, man sagte, um ihrer Treue und Anhänglichkeit willen, die

ihnen auch besondere Privilegien eingebracht hatte. Auch die Armenier hatten ihre eigene Kirche, in der sie die Messe feierten, doch unter der Voraussetzung, daß sich ihre Priester vom Patriarchen investieren ließen und beim strengen Dogma verblieben. Weniger gut erging es den Juden, die gerade in Venedig einen wichtigen kommerziellen Faktor bildeten, obwohl sie nicht eben sehr zahlreich waren. Ihre Zahl soll sich auf rund 4000 Seelen belaufen haben — Rom zählte damals etwa zehn- bis zwölftausend Hebräer bei einer Einwohnerzahl, die der von Venedig nicht allzusehr überlegen war. Es entsprach nur der Auffassung der Zeit, wenn die Juden, die ortsangesessenen, wie die fremden, auch in Venedig in einem eigenen, abgeschlossenen Stadtteil — dem Ghetto, einem alten und neuen, im Sestier von Canareggio, in der Nähe des jetzigen Bahnhofes — wohnen mußten. Das Quartier hatte drei Tore, die abends von besonderen Wächtern geschlossen wurden. Während sie in Rom in jedem Jahre um neue Duldung nachsuchen mußten, wofür ihnen großmütig gestattet wurde die Kosten des Karnevals zu tragen, hatten sie in Venedig nur alle zehn Jahre um Bestätigung ihres Schutzes zu bitten, der ihnen gegen ein Entgelt von achttausend Dukaten auch von der Republik gnädig gewährt wurde. Sie durften weder ein Handwerk treiben, noch eine Kunst ausüben oder Manufakturen und Fabriken im Staatsgebiete errichten, sondern sollten nur mit alten Waren handeln, was denn freilich zu einem sehr dehnbaren Begriffe wurde. Doch brauchten sie nicht wie in anderen Städten, so z. B. in Rom, wo die

Männer einen gelben Hut, die Frauen einen Schleier von ähnlicher Farbe tragen mußten, sich durch ein äußeres Zeichen kenntlich zu machen, sondern sie gingen gekleidet wie der gewöhnliche Bürgersmann. Sie waren in drei Nationen geteilt, die levantinische, die abendländische und die deutsche, deren jede eine besondere Synagoge besaß.

Die Türken bewohnten den Fondaco dei Turchi, den bekannten, am Canale grande gelegenen, jetzt zum Museo civico eingerichteten Palazzo, der im zehnten Jahrhundert von den Pesari erbaut, später im Besitz des Herzogs von Ferrara befindlich, dann in den Besitz des Staates übergegangen, im Jahre 1621 vom Staate den türkischen Kaufleuten zum Absteigequartier überlassen worden war. Der schöne Palast war durch Vermauerung der nach dem Kanale zu gelegenen Fenster und Türen und durch Anbauten stark entstellt worden — Canaletto hat ihn so gemalt — und wurde des Nachts stark bewacht „damit keine Weibsperson eingelassen wird, worauf Lebensstrafe gesetzt ist"; auch Gewehre, Pulver und Eisenwaren durften nicht eingebracht werden, im Übrigen blieben die Türken in der Ausübung ihrer Bräuche unbehelligt.

Die Protestanten als Gemeinde — der Pöbel hatte für sie den Spottnamen Panimbruo (aus pane und bro = brodo, Brühe, gebildet) — haben der Macht der katholischen Kirche und auch der Regierung gegenüber von jeher (und noch bis tief in das neunzehnte Jahrhundert hinein) eine äußerst schwierige Stellung gehabt. Toleranz gab es für sie nur in beschränktem

Maße. Während die Gottesdienste der Reformierten an verschiedenen Stellen der Stadt stattfanden, konzentrierte sich das kirchliche Leben der Evangelischen Augsburgischer Konfession in aller Stille im Fondaco de' Tedeschi, doch war, um dem entgegenzuwirken, 1556 in der nahegelegenen Kirche San Bartolomeo ein deutsch-katholischer Gottesdienst eingerichtet worden. Die Inquisition hat der kleinen Gemeinde im Laufe der Jahrzehnte manches Opfer gekostet, das zum Himmel schrie, doch hat sie sich in aller christlichen Demut durch die Stürme der Zeit zu behaupten gewußt. Mit großen Schwierigkeiten waren Taufe, Trauung und Beerdigung verbunden. Die Geistlichen selbst wurden, um kein Aufsehen zu erregen, als Kaufdiener aus Deutschland berufen und mußten sich auch als solche kleiden; Taufen protestantischer Kinder wurden selbst noch im späten achtzehnten Jahrhundert von dem katholischen Pfarrer der betreffenden Parochie in Gegenwart katholischer Taufzeugen, vollzogen. Erst 1759 erging der Senatsbeschluß, daß den Eltern deutsch-protestantischer Kinder die Wahl der Taufpaten freistehen solle, doch wurde es üblich, neben einem Protestanten auch einen Katholiken als Zeugen zu wählen. Die erste protestantische Trauung fand erst 1745 statt, die Klugheit gebot es aber, die Handlung gelegentlich auf dem Festlande oder während einer zu diesem Zwecke veranstalteten Lustfahrt auf der Brenta zu vollziehen. Noch schwieriger waren die Beerdigungen, wobei sich immer die Intoleranz der Kirche am größten gezeigt hat. Bis 1759 wurden protestantische Kinder in den katholischen Pfarrkirchen, in denen sie getauft worden waren, beerdigt. Ein protestantischer Friedhof war 1719 auf der kleinen Insel S. Cristoforo della Pace (wie S. Michele, wo der jetzige Friedhof sich befindet, zwischen den Fondamenta nuove und Murano gelegen) angelegt worden, doch konnten nur die Protestanten der deutschen Nation hier bestattet werden, während die andern und die durchreisenden Evangelischen in der ungeweihten Erde des Lido in der Nähe des Judenfriedhofes zur Ruhe gebettet wurden. Hier ruhte u. a. der Seidenhändler und Seidenfabrikant Engelbert König, der erste Gemahl von Lessings Gattin Eva, dessen Grabstätte Lessing 1775 besuchte, und der bekannte englische Kaufmann, Kunstmäzen und englische Konsul Mr. Joseph Smith, dessen Grab Goethe sah. Der Friedhof auf S. Cristoforo, auf dem die evangelischen Geistlichen in Ausübung ihres Dienstes übrigens nicht in geistlicher Tracht, sondern als Privatleute erschienen, wurde bei Beschießung der Insel, auf der Batterien errichtet worden waren, durch die Franzosen im Mai 1797 stark zerstört, und die Protestanten mußten ihn räumen. Nach Vollendung der Anlage auf S. Michele wurden ihnen hier die Begräbnisstätte angewiesen. Die völlige religiöse Unabhängigkeit ist ihnen erst 1867 vom König Viktor Emanuel bei seinem ersten Besuche in Venedig zugesichert worden.

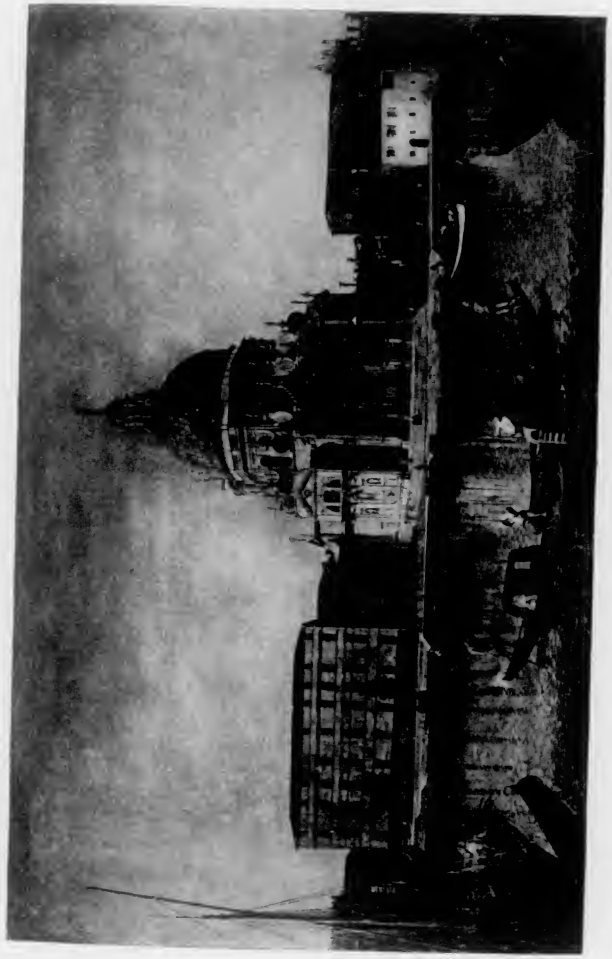
Über die persönliche Sicherheit auf Straßen und Plätzen wurde wie in andern italienischen Städten sehr geklagt. Wenn in Rom unmittelbar unter den Augen der päpstlichen Regierung die Zustände jeder Beschreibung

ſpotteten und Mord und Totſchlag an der Tagesordnung waren, ja der Mörder ſich womöglich noch der Sympathien des Volkes erfreute und überall eine Freiſtätte für ſein Verbrechen fand, darf man ſich in Venedig, wo die engen Gäßchen, die in der Stille der Nacht unheimlich waren, und das ſchweigſame Waſſer der Kanäle, die die Opfer der Juſtiz und des Meuchelmordes nicht zählen konnten, verbrecheriſche Anſchläge begünſtigten, über die Menge der Morde, die namentlich in den Sommermonaten groß war, nicht wundern. Im Auguſt 1783 zählte man allein 59 Ermordete! Die Regierung verbot daraufhin den „gemeinen Leuten“ das Waffentragen bei Todesſtrafe durch den Strang, eine Maßregel, die nur halb war, denn die Mörder fanden ſtets Zeit zur Flucht, da ihre Verhaftung ohne beſonderen Befehl nicht erfolgen durfte. Die Buli oder Bravi, Müßiggänger, die im Dienſte eines Nobile ſtanden und ſeinen Winken für alle Fälle gehorchten, bilden in Venedig geradezu eine Art von Inſtitution, die zu einer traurigen Berühmtheit gelangt iſt. Ein im Jahre 1785 aus den Prigioni ausgebrochener Conte di Breſcia hatte über zwanzig Perſonen aus dem Wege räumen laſſen und ließ ſich doch nicht unſchädlich machen!

An der Spitze dieſes ſelbſt in ſeinen letzten Zügen trotz aller Zeichen des Niederganges noch einzigartigen Gemeinweſens, das impoſant blieb, wenn man es mit den Augen eines Goethe anſah, ſtand ſeit dem 14. Januar 1779 Paolo Renier, der Abkömmling einer alten, vornehmen, aus Dalmatien ſtammenden Familie. Er hatte eine überraſchend ſchnelle Karriere gemacht: Er war

Senator, Botſchafter (bailo) in Konſtantinopel — der höchſte diplomatiſche Poſten der Republik — zuletzt Staatsinquiſitor geweſen. Seine Regierung hat ihm mancherlei Schwierigkeiten gebracht. Da er ein entſchiedener Gegner des armen Adels (der Barnabotten, ſo nach der Kirche S. Barnaba genannt) war, den er möglichſt von den Staatsgeſchäften auszuſchließen ſuchte, kam es zu einer auf ſein und anderer Würdenträger Leben ſich richtenden, aber rechtzeitig noch entdeckten Verſchwörung, der Mitglieder der Familien Dandolo, Piſani, Contarini u. a. angehörten. Einige Verbannungen ſchloſſen die Sache ab. Auch die Staatsinquiſitoren machten ſich mit ihm zu tun, indem ſie ihn warnen ließen wegen ſeines geſetzwidrigen Verfahrens bei Beſetzung einiger Ämter. Er ſoll eine ſtolze Antwort auf dieſe Vorhaltungen erteilt haben, ſo daß er von jener Behörde bei einem Beſuche einen Verweis und für ſeine Perſon im Dogenpalaſt eine dreimonatliche Zimmerhaft erhielt. Über ſeine geiſtige Bedeutung wurde geſtritten. Der bekannte Graf Gaſpare Gozzi (Bruder des Dichters) rühmte ihm großen Scharfſinn, gründliches Wiſſen, Klarheit und Einſicht, ſcharfen Verſtand und eine gewandte Zunge nach, ein anderer zeitgenöſſiſcher Venezianer dagegen, Pietro Antonio Gratarol, der allerdings Gozzis Gegner war, meinte, es fehle ihm an Geiſt und Kunſt, dieſen chamäleontiſchen Mann mit der Feder zu ſchildern: er ſei bei allem Talent ſtolz und lügenhaft, einen unruhigeren Politiker habe er nie gekannt. Goethe ſchildert ihn als gar ſchön gewachſenen und ſchön gebildeten Mann, dem man an-

sehe, daß er krank sei. „Er sieht aus wie der Großpapa vom ganzen Geschlechte und ist gar hold und leutselig“. Er starb am 18. Februar 1789. Sein Nachfolger war seit 9. März dieses Jahres Lodovico Manin, der letzte Doge der Republik, der einhundertundzwanzigste der ganzen Reihe, die über diesen einst so machtvollen Staat geherrscht hatte. Er war einer der Prokuratoren von S. Marco und dreiundsechzig Jahre alt. Es ist bekannt, daß der Friedensschluß in dem Dorfe Campo Formio auf dem venezianischen Festlande am 17. Oktober 1797 dem alten Dogenstaate ein wegen seiner inneren Gebrechlichkeit notwendiges Ende brachte, nachdem auch das Volk schon am 4. Juni des nämlichen Jahres auf dem Markusplatze den Freiheitsbaum aufgerichtet und eine französische Division, die am Lido gelandet war, von den Venezianern selbst auf die Piazzetta geleitet worden, von wo aus die Stadt besetzt wurde. Ein Reich, das auf eine Vergangenheit von beinahe vierzehnhundert Jahren zurückblicken konnte und dessen Ruhm die Welt erfüllt hatte, war aus der Reihe der europäischen Staaten gestrichen und gehörte nunmehr nur noch der Geschichte an.



Antonio Canale, Santa Maria della Salute

Zweites Kapitel:

Das Leben in Venedig

Das im alten prachtvollen Fondaco dei Turchi am Canale grande mit der koſtbaren Sammlung des 1830 verſtorbenen Teodoro Correr vereinte einzigartige Muſeo civico, der Ruhmestempel der großen Vergangenheit Venedigs, beſitzt in ſeinen Räumen auch eine Reihe von Sälen, die der Geſchichte des achtzehnten Jahrhunderts gewidmet ſind. Hier wird für jeden, der die Blätter der Geſchichte jener Zeit ſtudieren will, mit einem Male lebendig, was die Feder nur umſtändlich zu beſchreiben vermag: die Geſtalten, die uns die liebenswürdigen Meiſter des venezianiſchen Rokoko überzeugend darſtellen, die Träger der Rollen, in denen Goldoni eine ganze große Welt über die Bühne hat ziehen laſſen, auch was Caſanova und andere in ihrer Art ſchildern, dieſe ganze, nur in Venedig mögliche, nur hier verſtändliche und wie eine bodenſtändige Notwendigkeit zu bezeichnende Kultur, die zum großen Teil die Zeichen des Verfalles in ſich trägt, aber doch in ſich noch groß iſt, erfüllt ſich hier für das ſuchende Auge mit pulſierendem Leben. Mit Hilfe der reichen Schätze, die hier vereint ſind, und an der Hand der literariſchen Quellen wollen wir verſuchen, uns in jene Tage, in denen Goethe als Fremdling durch die Stadt zog, im Geiſte zurückzuverſetzen.

Das heutige öffentliche Leben in Venedig ist nicht im entferntesten mehr auch nur ein Abglanz von dem der alten Zeiten unter der Republik. Was war der Dogenpalast ehedem, als die Staats- und Repräsentationsräume noch ihren hohen Zwecken dienten, was war der prachtvolle Renaissancehof, als sich hier noch Bittsteller, Advokaten, Klienten und Volk zusammendrängten, welche Bedeutung hatten die großen Säle, wo der Große Rat, der Senat, der Rat der Zehn, die Staatsinquisitoren ihrer Ämter walteten, wie war hier, wo die Kunst nicht leere Prunkräume, sondern die Stätten des lebendigen Lebens verklärt hatte, der Mittelpunkt des ganzen Treibens, der Einheimische wie Fremde mit Staunen erfüllte! Und wie tief griffen die Feste der kirchlichen Feierlichkeiten, an denen sich der ganze bunte Zauber der farbenfrohen Zeit auf Plätzen und in den Kanälen entfaltete, in das Leben des Volkes ein, wie war selbst in der Zeit des absterbenden Staates, als Goethe glückliche Herbsttage in der Stadt verbrachte, alles mit einem so ganz andern Nimbus umgeben! Die Öffentlichkeit hatte damals ein Recht an Allem, und weil man sich für alles interessierte, wurde auch dafür gesorgt, daß man sich des Tags über das Leben zweckentsprechend einteilte und erfuhr, wie die Großen und die Kleinen ihr Tagewerk zu vollbringen hatten, denn die Tageszeiten, ihre Aufeinanderfolge und Einteilung und was sonst die Öffentlichkeit zu erfahren hatte, verkündeten hoch herab vom Markusturme die Glocken mit ehernem Munde. Es waren für gewöhnlich vier, denen diese wichtige Aufgabe zufiel: Die Marangona,

die Nona, die mittlere und die Trottiera. Bei Tagesanbruch wurden alle viere geläutet, dann gab die Marangona den öffentlichen Arbeitern das Zeichen zum Beginn ihres Tagewerkes, zugleich wurde die Markuskirche geöffnet und die erste Messe gelesen. Die mittlere Glocke gab das Zeichen zur Öffnung des Magistrats und der Avogaria, ertönte dann wieder die Marangona, so war dies für die Gerichte das Zeichen, im Palaste zu erscheinen. Wurde dann eine einzige Glocke geläutet, so kündigte sie einen Fasttag an. Zu Mittag ließ sich die mittlere Glocke vernehmen, dann wurde das Zeichen zur Versammlung auf der Börse gegeben und am Nachmittag wurden die Senatoren in den Saal der Pregadi geladen. Nach 24 Uhr oder Sonnenuntergang ertönte wieder die Marangona, um 1 Uhr nachts wurde den Wachen das Zeichen gegeben, ihre Posten zu beziehen, dann ertönte das Zeichen, daß die Briefe auf die Posten sollten gegeben werden und etwas später, daß die Barke nach Padua abgehe. Um Mitternacht läutete man die Nona, ein Zeichen, daß die Wachen den Markusplatz abzupatrouillieren hatten. Läutete nach der Abendglocke noch die Trottiera, so hatte sich am folgenden Morgen der große Rat zu versammeln. Einer eigenen Glocke war es vorbehalten, die Vollstreckung eines Todesurteils zu verkündigen.

Der Mittelpunkt des venezianischen Lebens war, wie es heute noch ist und wie es stets sein wird, der Markusplatz. Trotz der ehrwürdigen Majestät des farbenfrohen Gotteshauses, in dem der Schutzpatron

der Republik verehrt wird, hat der Platz mit den grandiosen Bauten, die ihn umgeben, immer etwas Heiteres was zu frohem, festlichen Genuß stimmt, daher denn auch Philipp Moritz, Goethes Freund, der Meinung sein konnte, der Petersplatz in Rom und der Markusplatz in Venedig ständen gegeneinander ab wie ein Heiligenfest gegen einen Karnevalstag. Und Karnevalsfest währte in Venedig beinahe das ganze Jahr, wenn man nicht nur die speziellen Veranstaltungen der Fastenzeit im Auge hat. Die Maske, die merkwürdige Bauta, jene aus weißem Stoff oder aus schwarzer Seide bestehende, den ganzen Kopf umhüllende, über die untere Gesichtspartie weit vorragende Larve, die mit einem langen, schwarzen auf die Schultern herabhängenden Spitzenschleier besetzt war, war ebenso wie der Domino in der Öffentlichkeit zum ständigen Inventarstück der Garderobe geworden. Neun Tage vor Weihnachten hörte die Maskenfreiheit auf. Für den Fremden, der das venezianische Leben im Höhepunkt aller Genüsse und Spezialitäten kennen lernen wollte, war der Karneval, der gemeinhin am zweiten Weihnachtstage begann und bis Mitternacht vor Aschermittwoch dauerte, neben dem Himmelfahrtsfest, wo die Vermählung des Dogen mit dem Meere nach altem Brauche gefeiert wurde, oft bei Anwesenheit hoher Herren unter öffentlichen Wettläufen mit Gondeln und Schiffen, („Regatten"), die Zeit, wo sich die Lagunenstadt von ihrer glänzendsten Seite, in all dem feenhaften Glanz ihrer Nächte repräsentierte.

Der Markusplatz war im Venedig des achtzehnten Jahrhunderts auch außer der zum Himmelfahrtsfeste

abgehaltenen venezianischen Messe, während der er vierzehn Tage lang mit Buden besetzt war, nicht ganz so frei wie jetzt. Man kann sich aus den Veduten von Canaletto und Guardi überzeugen, daß er an den Seiten mit allerhand Buden besetzt war, und zwar bei der Loggetta von S. Marco mit verschiedenen Krambuden, an andern Seiten mit Schreibständen für Notare des Staates, mit Lottobuden und gegen die neue Prokurazien hin mit einer Reihe von Brotläden. Unter den Arkaden der Prokurazien lagen schon damals die botteghe di café, Kaffeehäuser (eines der ältesten, das Café Florian, in dem auch Goethe verkehrt hat, wurde schon 1720 eröffnet), die der vornehmen und nichtvornehmen Lebewelt als Mittelpunkt ihres nächtlichen Treibens dienten, während eines auch von Leuten soliderer Grundsätze, von „frommen Leuten von bekanntem guten Lebenswandel" (zu denen sich auch einmal Casanova rechnete, als er einmal nach seinen Ausschweifungen wieder fromm und tugendsam geworden war) besucht wurde. Hier in diesen Bottegen oder ähnlichen Lokalen, die um die Piazza herum sich gruppierten und in ihrer Nähe lagen, konnte der Fremde seine Studien treiben, vorausgesetzt, daß er sich wie der Venezianer die Nacht zum Tage machen wollte. Denn wie ein großer Teil des venezianischen Lebens waren die Gesellschaften in den Casini, den Klubsälen des Adels und der begüterten Bürger und die meisten Lustbarkeiten auf die nächtliche Stunde eingerichtet. Selbst das Volk richtete sich in seinen Geschäften nach diesen Bräuchen, und die engen Gäßchen waren bei dem reichlichen Licht flackernder Laternen, die

die Läden der Straße beleuchteten (für deren Unterhaltung jährlich eine Ziehung mehr von der Lotterie bestimmt war), in mitternächtlicher Stunde genau so belebt und lärmreich wie am hellen Tage. In diesen Sälen spielte das Glücksspiel, wie zu erwarten ist, eine große Rolle. Der „Ridotto" wurde am Stefanstage (am zweiten Weihnachtsfeiertage) eröffnet und nur Adligen war es erlaubt, im Patriziertalar die Bank zu halten. Allerdings hatte, wie Casanova erzählt, gegen Ende des Jahres 1774 der Große Rat ein Gesetz erlassen, daß alle Glücksspiele verbot, so daß der Ridotto geschlossen werden mußte. Das Gesetz soll ein wirkliches Wunder gewesen sein. Denn als die Stimmzettel der Urne entnommen wurden, sahen sich die Senatoren einander ganz verdutzt an. Sie hatten ein Gesetz beschlossen, das sie gar nicht beschließen konnten, denn drei Viertel der Abstimmenden wollten nichts davon wissen, und trotzdem war das Gesetz mit drei Viertel der Stimmen beschlossen worden. Man sagte, es sei ein Wunder des heiligen Marcus, den der damalige Großkorrector und die drei Staatsinquisitoren darum angefleht hätten. Ernst ist aber das Verbot des Glücksspieles, das aus allen Weltgegenden die Spieler herbeilockte, nie genommen worden. Welche Rolle aber der Ridotto, mit dem während der Karnevalszeit die Maskenbälle verbunden waren, im damaligen Leben der vornehmen Bevölkerung gespielt hat, beweisen die zahlreichen Darstellungen, die der bekannte Sittenschilderer der venezianischen Zustände, Pietro Longhi, uns hinterlassen hat, und noch heutigen Tages führt eines der vom Canale grande, in westlicher

Francesco Guardi, Der Rialto

Richtung nach dem Markusplatz abzweigenden Gäßchen den Namen Calle del Ridotto.

Bei einem Volk mit einer alten und großen Kultur, mit dem es niederwärts geht, ist der Sittenverfall oft eines der Symptome, die ein untrügliches Zeichen dieser Decadence bedeuten. „Diese schöne Stadt hat wie ihre Schwestern, die griechischen Republiken, als Heidin mit einem großen Sichgehenlassen und mit Sinnenlust geendet" so meint ein sehr wohlwollender Beurteiler Venedigs, der bekannte Franzose Hippolyte Taine in seiner „Reise in Italien". Soweit das Ehe- und Familienleben in Frage kommt, waren viele, welche das damalige Leben in Venedig kannten, geneigt, in dem Cicisbeat, jener unbegreiflichen italienischen Landessitte, nach der es der gute Ton in den höheren Ständen verlangte, daß der Ehemann mit seiner Gattin nur in dem Hause umging, während dieser vom Morgen an, namentlich für alle Spaziergänge und außerhäuslichen Lustbarkeiten, der Cicisbeo aufwartete, den Grund des sittlichen Verderbens der höheren Stände und des Verfalls mancher Familien zu erkennen. Es hatte in Venedig einen besonderen Grad von Umfang angenommen, wovon man sich aus Goldonis Lustspielen und den geistreichen Sittenschilderungen des Pietro Longhi leicht überzeugen kann.

Il gran mondo d'oggidi
Lo sapete, vuol cosi,
Vi dovete persuader
Che ogni dama ha il cavalier.

Mit einem Cicisbeo oder wie er sich nannte Cavaliere servente ließ es sich aber manche Gentildonna nicht

genug sein, sie hatte bis zu sechs solcher Kreaturen um sich, die von früh bis spät ihres Winkes harrten. Sicher ist, daß sie, die Goldoni „wahre Märtyrer der Galanterie und Sklaven von den Launen des schönen Geschlechts" nennt, in vielen Fällen ihre Kavalierspflichten nicht überschritten, in andern freilich waren sie es, die den lieben Eheherren gewaltige Hörner aufsetzten. Goldoni hat ein Stück geschrieben „Il cavaliere e la dama", übrigens das erste Stück, das von dem italienischen Dichter über die deutsche Bühne ging (es wurde in Leipzig am 19. Juli 1756 zum ersten Male aufgeführt). Am Schlusse des ersten Aktes klagt da der eine dieser Cicisbeen über das Unwürdige ihres Standes: „Gran pazzia è la nostra. Servir per diletto, e soggetarsi alle ridicole stravaganze di una Donna per avere il grand' onore di essere nel numero de' cavalieri serventi", aber der Dichter durfte doch im Hinblick auf die Macht der Sitte nicht wagen, „sein Schild öffentlich auszuhängen" und er mußte in seiner Kritik sehr vorsichtig sein „um nicht den ganzen Schwarm von galanten Herren gegen sich aufzureizen". Diese erbarmungswürdigen, von der Mode diktierten Existenzen, bei denen es vorkam, daß der Mann der einen Frau der Cicisbeo der des andern war, erschienen bereits am Morgen, wenn Signora Toilette machte, und sie blieben im Hause und beim Ausgehen bis zum späten Abend und zur Nacht, wenn das Theater oder der Ridotto besucht wurde, der unvermeidliche Schatten, der oft genug schon im Heiratskontrakt ausbedungen war und in der Tat ein notwendiges Übel zu sein schien. Abgesehen von den

sittlichen Bedenken hatte diese Kavaliersmode leicht übertriebenen Luxus und Verschwendung zur Folge, und über manche Familie kam bei diesen ungesunden Zuständen der finanzielle Ruin. Aber auch in andern Kreisen, und zwar gerade dort, wo Moral, Ehre und Anstand unveräußerliche Tugenden hätten sein sollen, bot der Sittenverfall ein Bild entsetzlichen Niederganges: in den Nonnenklöstern, die in einer unglaublichen Weise verweltlicht waren. Von der Hand des Francesco Guardi und Pietro Longhi besitzen wir — ein Beweis, wie beliebt das Sujet war — eine ganze Anzahl von Gemälden, die uns in jene Klöster, und zwar in den Konversationsraum der Nonnen, in das Parlatorio, führen, wo hinter Gittern die, wie man meinen sollte, in Abgeschiedenheit von der Welt in frommen Übungen ihr Dasein verbringenden Schwestern in recht weltlicher Tracht sich sehen lassen, um sich von ihren Liebhabern oder von den sonst erschienenen eleganten Kavalieren die Tagesneuigkeiten und vielleicht auch recht pikante Dinge erzählen zu lassen, während es auch im übrigen nicht an Unterhaltung und Zerstreuung fehlte, denn auch das Marionettentheater hatte Eingang in die Mauern der frommen Büßerinnen gefunden.

Casanova, der Abenteurer, erzählt einmal, daß er sich eine Dame zum Rendezvous in nächtlicher Stunde bestellt habe, deren elegante Erscheinung und kostbares Kostüm sein Entzücken war. Sie trug einen Rock von rosenfarbenem Sammet mit goldenen Stickereien, eine dazu passende Weste mit überaus reicher Handstickerei, schwarze Atlaskniehosen, Schuhschnallen mit Brillanten

einen sehr wertvollen Solitär am kleinen Finger und an der andern Hand einen Ring, dessen Kasten nur ein mit Kristall überdecktes Stückchen weißen Atlas aufwies. Ihre Maske aus schwarzer Spitze war von auffallender Schönheit in bezug auf Feinheit und Muster. In ihren Taschen hatte sie eine goldene Tabaksdose, eine reich mit Perlen besetzte Bonbonniere, ein goldenes Besteck, eine prachtvolle Lorgnette, Taschentücher vom allerfeinsten Battist, die mit den kostbarsten Essenzen nicht nur parfümiert, sondern geradezu getränkt waren. Sie trug außerdem zwei Uhren mit Anhängseln, die von kleinen Diamanten funkelten, endlich ein kleines Pistol, das sich als ein englisches Feuerzeug aus poliertem Stahl entpuppte. Der Leser wird meinen, hier eine reiche Dame der Gesellschaft kennen zu lernen, o nein! das war eine Nonne, die ab und zu und unter ganz schwierigen Umständen auf Abenteuer ausging, sich mit ihrem Geliebten des öftern traf, acht Gerichte mit ihm speiste, in Burgunder und Sekt schwelgte, ihn mit ihrer Huld beglückte und gegen Morgen in das Kloster zurückkehrte, um in frommen Ubungen sich einen Gotteslohn zu verdienen. Man muß sich natürlich hüten, in diesem Punkte zu verallgemeinern, daran ist indessen kein Zweifel, daß Venedig keine Stadt der sittlichen Pedanterie war, wie denn auch Casanova u. A. an dieser laxen Moralität der Klöster keinen Anstoß nehmen. Wie überhaupt den Südländerinnen, so hat die Natur auch den Venezianerinnen eine reichliche Dosis von Sinnlichkeit in ihr Temperament gemischt. Wilhelm Heinse, der sich meisterlich auf weibliche Schönheiten

verstand, ist von ihnen begeistert: „All ihre schönen Gesichter haben etwas brennend heiß Gefälliges und äußerst Feines, besonders sind ihre Nasen schön, so wie bei den Römerinnen die Augen. Die Form ihres Gesichtes ist meistens länglich. Sie haben eine sehr zarte Haut und ein blühend Kolorit, weil sie nicht in die Sonne kommen. Sobald sie nur einen Jüngling ansehen, scheint eine bräutliche Schamröte um ihren Mund herum in einem wollüstigen Lächeln aufzugehen", was er dann in seiner Weise weiter ausführt. „Es gibt nur ein Venedig in der Welt!" Wie man hier die Zeit verbringen konnte, wenn man auf frohen Lebensgenuß ausging, davon hatte gar mancher erzählen können, und der alte Pietro Aretino hatte schon im sechzehnten Jahrhundert in seiner drastischen Weise behauptet, der liebe Gott lebe im Jahre elf Monate in Venedig!

Einer Darstellung des vielgestaltigen Lebens der Öffentlichkeit bedarf es hier nicht, denn das komplizierte Staatswesen mit seinen einzelnen Einrichtungen, die anderwärts nirgend ihresgleichen haben, müßte zum besseren Verständnis in seiner Entwickelung durch die Jahrhunderte geschildert werden. Aber die Rechtspflege und was zu ihrem Bereich gehört, darf in diesem Zusammenhange nicht ganz unerwähnt bleiben, denn sie bildete in ihrer strengen Observanz einen staatlichen Ruhmestitel so grausam oder richtiger gesagt: so hart und eisern sie auch sein mochte. Casanovas Gefangenschaft in den Bleikammern und seine Flucht aus ihnen, mag sie nun auch phantastisch etwas aufgeputzt sein,

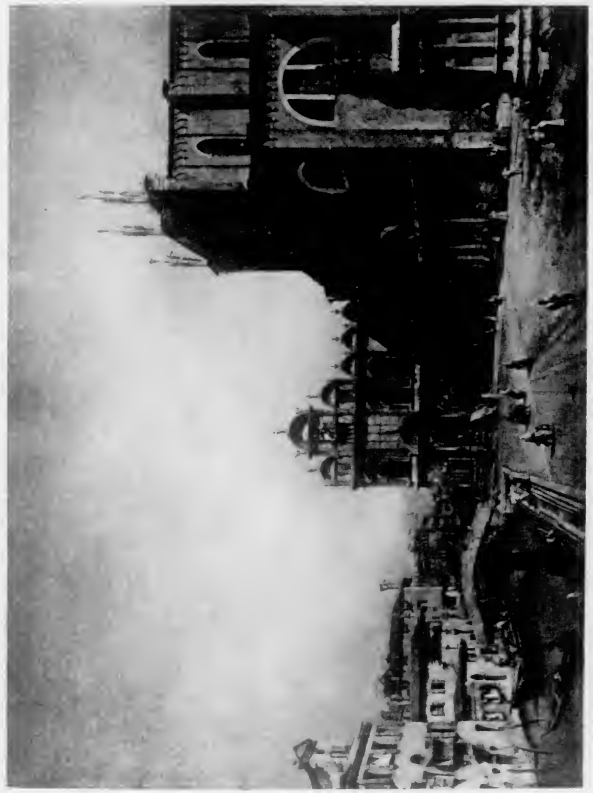
ist eine bekannte Episode der venezianischen Geschichte geworden, und der Prozeß manches Nobile wurde in der Welt besprochen. Wenn Casanova, der allerdings alle Ursache zu dieser Klage hatte, bemerkt, in Venedig gebe es keine freien Menschen und nur die könnten hier in Frieden leben, deren Existenz dem furchtbaren Gerichtshofe — dem Tribunal — unbekannt sei, so ist das übertrieben, aber nicht aus der Luft gegriffen. Vor dem Tribunal zitterte seit Jahrhunderten alles, und Casanova, der sich seines Mutes gebrüstet hatte, versteinerte, als es sich mit ihm befaßte. Aber man fand doch den Mut, es als „die Stütze der Gesetze, als den Grund der Gleichheit und Eintracht, als den Zügel der Befehlenden und als die weise Verbindung aller Teile unter sich" anzuerkennen, so sehr auch willkürliche Entscheidungen, ungerechte Strenge und grausame Behandlung einzelner, so sehr vor allem das System der heimlichen Anklage, das Heer feiger Spione, die geheime Verhandlung und die Art der Vollstreckung von Todesurteilungen dem Volke zu denken geben mochten. Aber es hatte doch auch in entscheidenden Augenblicken gegen die Patrizier sich bewährt, und die Existenz der Republik machte eine solche Instanz notwendig. Zunächst war sie zur Entdeckung und Bestrafung der Verschwörungen gegen den Staat ins Leben gerufen, zu welchem Zwecke aus dem Rate der Zehn drei Staatsinquisitoren gewählt wurden. Am gefährlichsten wurden sie den Patriziern, gegen die sie beispielsweise bei gesetzwidriger Erhaschung von Ehrenstellen durch Bestechung der Wähler, durch Anstiftung von Unruhen im Volk,

Bedrückung des Bürgerstandes gewissermaßen als antike Volkstribunen vorgingen. Auch das Gesetz, wonach die Patrizier und ihre Familien durchaus keine Verbindung mit den Häusern der fremden Gesandten unterhalten durften, veranlaßte oft ihr Einschreiten, kurz es war die gefürchtetste Behörde, „Vögel, die selten etwas gutes bedeuten", meint Casanova. Dementsprechend war auch das Ansehen dieser Inquisitoren. Wenn sie in der Öffentlichkeit erschienen, so war allgemeine Stille, die Haufen der Nobili, die sonst niemandem wichen, lösten sich augenblicklich auf, und ihr Fante (Gerichtsdiener) trieb durch seinen Anblick schon den lärmenden Pöbel auseinander und stellte durch die langsam und feierlich gesprochenen Worte „Im Namen der Staatsinquisition" sofort die Ruhe wieder her. Wer eine Berührung mit dieser Behörde vermeiden konnte, der, so wird allgemein versichert, konnte sich in Venedig der goldenen Freiheit mehr als in jeder anderen Stadt erfreuen. Auch in religiösen Dingen sollen sehr liberale Ansichten geherrscht haben, doch hatten, wie wir sahen, die deutschen Protestanten, soweit sie sich zu einer Gemeinde zusammengeschlossen hatten, Grund genug über Unduldsamkeit zu klagen.

Den öffentlichen Gerichtsverhandlungen im Dogenpalast beizuwohnen, war vielen Venezianern, auch wenn sie persönlich gar nicht beteiligt waren, ein besonderes Bedürfnis. Goethe erzählt, daß bei einer Verhandlung neben ihm ein Knabe stand „der vier Stunden lang mit nimmersatter Spannung alles auffing", während „die corona populi gierig horchend herumsteht und nicht

ermüdet". Ebenso benutzten aber auch die Fremden, die etwas tiefer in das venezianische Leben eindringen wollten, die Gelegenheit, einen Einblick in die Praxis der Gerichte sich zu verschaffen. Selbst Herder, der nur wenige Tage in Venedig weilte, „hörte die Advokaten", und Goethe war ein so gewissenhafter Zeuge einer Verhandlung, daß er noch neun Jahre später (im Gespräch mit Friedrich August Wolf, K. A. Böttiger u. a. am 28. Mai 1795) ganz genau unter Angabe aller Einzelheiten von dem Plädoyer und den näheren Umständen erzählen konnte. Es handelte sich in diesem Falle um die Ableugnung eines Fideikommisses von sechstausend Scudi, wo die Prokuratoren der pia causa die Kläger waren. Der Beklagte war ein siebenzig Jahre alter Mann, für den der Sachwalter die Richter um Mitleid zu bewegen suchte. Die Dokumente und Instrumente, worauf es auf beiden Seiten ankam, so erzählte Goethe später, und die von dem Schreiber abgelesen wurden, waren schon gedruckt, und die Richter hatten sie in den Händen und nach beendigter Ballotage der Richter konnten sie auch die umstehenden Zuhörer durch Kauf erhalten. Eine Komödie nannte der Dichter das ganze Verfahren „weil alles schon fertig ist, wenn diese öffentliche Produktion geschieht und die Richter auch schon wissen, was sie sprechen wollen. Indeß hat diese Art unendlich viel Gutes gegen unsre Stuben- und Canzleyhockereyen."

Für Vergnügungen des Volkes war in seinen oberen wie in seinen niederen Ständen das ganze Jahr gesorgt. Im Winter belustigte man sich während



Antonio Canale, S. Giovanni e Paolo; r. der Colleoni

der Maskenzeit, im Sommer ſuchte man die Villeggiatura, das Leben auf dem Lande auf, hauptſächlich an der Brenta, deren Ufer mit Landhäuſern von der einfachen Villa an bis zum prunkvollen Palazzo umſäumt waren, ſowie auf der terra ferma, namentlich in der Gegend von Treviſo. Die Zeiten hatten ſich aber, dem zunehmenden Luxus entſprechend, ſehr geändert, denn während dieſe Landſitze früher aufgeſucht wurden, damit die Beſucher während der heißen Jahreszeit einfach und mäßig leben konnten, wurden ſie im ſpäteren achtzehnten Jahrhundert zu Stätten, wo die erworbenen Vermögen verſchwendet wurden. „Auf dem Lande ſpielen wir großes Spiel", ſo klagt Goldoni, „halten offene Tafel, geben Bälle, Schauſpiele, und hier auf dem Lande, wo man ſich ohne Zwang und Zurückhaltung ſieht und ſpricht, hat die italieniſche Cicisbeatur größere Fortſchritte gemacht als ſonſtwo." Die bekannte Villa Nazionale in Strà an der Brenta, die um 1720 für die Familie Piſani erbaut, 1807 von Napoleon I. für Eugen Beauharnais, Vizekönig von Italien, erworben wurde, jetzt im königlichen Beſitz iſt (ihren Ballſaal hat Tiepolo mit einem großen Deckengemälde geſchmückt), iſt ein beredtes Zeugnis des Luxus der damaligen Zeit. In einem zweibändigen von Gianfrancesco Coſta herausgegebenen Foliowerke Delizie del fiume di Brenta cioè vedute de' palazzi e casini che si vedono lungo la Brenta sino a Padova (Venedig 1750 bis 1756) ſind dieſe Landſitze beſchrieben worden. Für gewöhnlich zog man vierzehn Tage nach Himmelfahrt auf das Land und blieb hier bis zum Martha-

tag, d. h. bis Ende Juli, und ging dann wieder zu Michaelis fort, um erst Anfang November wieder in die Stadt zurückzukehren. Aber auch hier in der Stadt war der Lustbarkeiten und der Feste das ganze Jahr über kein Ende, und wer ihrer aller gedenken, ihren Glanz, den ganzen Aufwand provisorischer Bauten und Einrichtungen, auch ihre geschichtliche Entwickelung schildern wollte, müßte über dieses Thema ganze Bände schreiben, was denn auch geschehen ist. Eines der Hauptfeste, ein nationaler Feiertag und kirchlicher Gedenktag von höchstem Ansehen, war das auf den 25. Juni fallende Fest des heiligen Markus, des Schutzpatrons der Stadt und der Republik, der zu Ende des elften Jahrhunderts an diesem Tage in der symbolischen Form eines geflügelten Löwen in der Kirche dem Dogen wunderbar erschienen war, worauf der Senat beschloß, den heiligen Theodor, der nicht mehr Macht genug besaß, beiseite zu schieben und den Evangelisten als Schutzpatron an seine Stelle zu setzen. Verbunden war das Fest mit der sogenannten venezianischen Messe, die mit dem Himmelfahrtstage beginnt und vierzehn Tage dauerte, während der man sich zu maskieren pflegte. Hauptschauplatz war der Markusplatz, denn er war mit Buden besetzt, die in einem Halbkreise aufgebaut waren, außerdem hatte man eine Kolonnade aufgestellt, in der besonders am Abend das Publikum spazieren ging. Antonio Canale und Francesco Guardi haben den Blick auf den budenbesetzten Platz mit dem majestätischen Hintergrunde von dem Portone aus, wenn man von S. Moisè her-

kommt, der Nachwelt im Gemälde überliefert. Es war ein buntes, freilich auch sehr lautes Leben, was sich hier abspielte: das Geschrei der Kuchenbäcker und Orangenverkäufer, die wie heutigen Tages noch mit beneidenswerten Stimmitteln sich und ihre Ware in Erinnerung bringen, die Musik der herumziehenden Banden, der allgemeine Taumel dieser Lustbarkeit ließen all den ohrzerreißenden Lärm, den der Südländer auf der Straße vollführt und willig erträgt, weit hinter sich. Die Hauptfeier des Festes aber war, wenn möglich am Himmelfahrtstage stattfindend, die bekannte Vermählung des Dogen mit der Adria — „der Witwe so vieler Gatten, die trotzdem noch frisch ist wie am Tage der Schöpfung", so bemerkt Casanova spottend von „dieser großen und lächerlichen Feierlichkeit", die aber, mochte man auch über sie lächeln, gleichwohl zu einer Staatsaktion wurde, bei der der ganze Pomp der Republik entfaltet und gewissermaßen ihre Machtfülle symbolisch gezeigt wurde. Nachdem der Tag früh durch Glockengeläute und Kanonenschüsse eingeleitet worden war, fing der Kanal an von S. Marco bis hinaus über den Lido sich mit Gondeln und großen Barken, die im Wimpel- und Flaggenschmuck sich zeigten, zu beleben, während der Doge in festlichem Zuge, von den Gesandten der auswärtigen Mächte und dem päpstlichen Nuntius und der musikalischen Kapelle geleitet, an Bord des Bucentoro ging, der berühmten, oft beschriebenen, hundert Fuß langen, einundzwanzig Fuß breiten, reichvergoldeten Staatsprachtgaleere, die Goethe im Arsenal in Venedig noch bewundern konnte. Wenn

das Schiff das offene Meer erreicht hatte, trat der Doge auf eine kleine Galerie und warf unter dem Gebet der Geistlichkeit einen Ring ins Meer, damit seine Ehe mit der Adria sinnbildlich vollziehend. Goethe hat dieses Fest nicht, dafür aber einige andere in Venedig erlebt, so in Santa Giustina am 7. Oktober in Gegenwart des Dogen die Feier eines Sieges über die Türken, die „Vittoria alle Curzolari" im Jahre 1571, den man der Heiligen danken zu sollen glaubte. Er sah am Michaelistage die „wohlangezogenen Frauen zur Kirche wallfahrten" und war am Fest des heiligen Franziskus, am 4. Oktober, in der Kirche S. Francesco della Vigna Zeuge einer eindringlichen Kapuzinade.

Das Leben des niederen Volkes wird sich von dem der unteren Stände unserer Zeit kaum unterschieden haben, denn der Italiener ist jetzt noch anspruchslos und als Naturkind meist mit den kärglichen Gaben zufrieden, die ein bescheidener Lohn ihm einbringt. Mäßige Arbeit oder Müßiggang, dann Ruhe und Vergnügen, oder wie es anders im Sprichwort lautet: La mattina una messetta, l'apodisnar una bassetta e la sera una donnetta — früh ein Meßchen, mittags ein Spielchen, abends ein Mädchen — damit füllte man schon damals zur eigenen Zufriedenheit den Tag aus. Nur die Barkarolen und Gondolieri bilden eine rühmliche Ausnahme, wie auch heutigen Tages noch. Denn die Verhältnisse haben sich bis zur Stunde kaum geändert: die Gondolieri in ihrem Beruf, ihren Sitten, ihren Zurufen sind die alten geblieben, alt sind auch ihre schwarzen, mit alten Metallbeschlägen versehenen, mit den eisernen Schnäbeln alter

Fahrzeuge beschlagenen Planken, die sie so sicher durch die engsten Kanäle steuern. Sie bilden unter der niederen Klasse nicht nur an sich ihrer Zahl nach eine Macht (die Angaben über die Zahl der Gondeln schwanken, es waren ihrer aber mindestens zehntausend), sondern eine Art von Aristokratie, denn nicht nur daß sie sich unentbehrlich in der Wasserstadt fühlten, es war etwas in ihrer Denkungsart und Gesinnung, das sie mit einem gewissen Nimbus umkleidete. Sie waren entschlossene, mitunter auch verschlagene Leute, die der Polizei zu denken geben konnten, aber auch anhängliche Menschen, auf die man sich verlassen konnte. Ein Gondolier, der sich in den Dienst eines bestimmten Herrn begab, war zugleich dessen Bedienter, der bei Besuchen die Anmeldung, und in der Stadt allerhand Besorgungen übernahm.

Die vorübergehend in Venedig sich aufhaltenden deutschen Fremden wohnten in der Regel in der Nähe des Fondaco de' Tedeschi, beim Rialto, wo z. B. der „Weiße Löwe" auf der Piazza di S. Bartolomeo und „Der heilige Georg" oder „Das deutsche Haus" schon seit Jahrhunderten als Absteigequartier für die deutschen Kaufleute, die nicht im Fondaco Wohnung fanden, von der Regierung anerkannt war. Hier, in der Nähe der jetzigen Piazza Goldoni, wohnte Goethe erst während seines zweiten venezianischen Aufenthaltes im Jahre 1790 (s. unten den letzten Abschnitt), im Herbst 1786 stieg er in der „Königin von England" ab, nordwestlich vom Markusplatz im Ramo dei Fuseri gelegen, seit Jahren schon durch einen stattlichen Neubau (Hotel

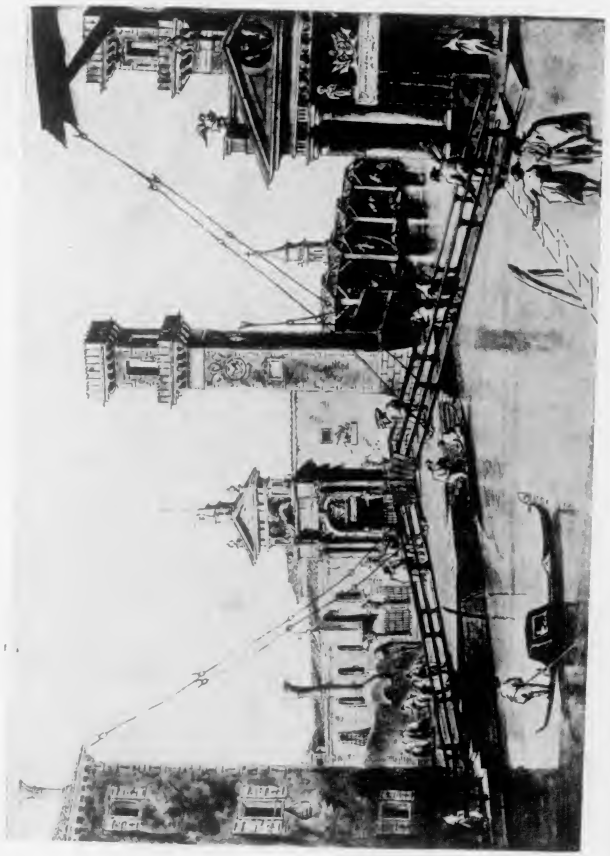
Vittoria im Palazzo Molin), der mit Gedenktafel versehen ist, ersetzt. Während er bei seinem zweiten Aufenthalte, wo er die aus Unteritalien zurückkehrende Herzogin Anna Amalia erwartete, seinen eigenen Diener aus Weimar bei sich hatte, war es ihm das erste Mal gelungen einen deutschen Lohndiener, einen „redlichen Spion", der, wie man in Italien zu sagen pflegt, uomo prattico war, zu engagieren und mit Hilfe seiner Kenntnisse namentlich seine Ausgaben auf das notwendige Maß einzuschränken. Denn die Preise müssen im damaligen Venedig trotzdem der Geldwert viel geringer als jetzt war, eine außerordentliche Höhe erreicht haben, wenn uns von sachkundiger Seite versichert wird, daß jemand, der keinen großen Aufwand zu machen beabsichtigte, durch Vermittelung eines vertrauenswürdigen Barkarolen für 8 bis 10 Lire (= 2 Gulden bis 2 Gulden 24 Kr.) des Tages Kost und Wohnung (wir würden jetzt sagen „Pension") haben könne. In den Gasthöfen waren namentlich zur Zeit von Festlichkeiten zwei Zecchinen (etwa zwei Dukaten) für den Tag nur ein mittelmäßiger Preis. Daß die Übervorteilung der Fremden, über die zu jeder Zeit von Italienfahrern geklagt worden ist und über die sich auch Goethe während seines zweiten Aufenthaltes in Venedig im Jahre 1790 bitter beschwert, zu den üblen Erfahrungen gehörte, die die Meisten machten, bedarf kaum noch der Erwähnung. Überhaupt hatte die Lagunenstadt namentlich Rom und Neapel gegenüber einen sehr schweren Stand, und es fehlt (abgesehen von Goethe, der sich zum zweiten Male in

Venedig nicht wohlfühlte) nicht an gewichtigen Stimmen, die vor der „Seespinne mit hundert Füßen und Millionen Gelenken", der „Nymphe der Lagunen" und wie diese Namen alle lauten mögen, warnend ihre Stimme erheben. Herder hat auf seiner Rückreise aus Italien, wo er freilich sehr viele Enttäuschungen erlebt hatte, „einen geheimen Schauder vor dem Ort und will dieser blinden Abneigung diesmal folgen", d. h. den Besuch der Stadt vermeiden, entschließt sich aber doch schließlich die Rückreise über Venedig anzutreten und meint dann: „Es ist eine sonderbare Stadt, die gleichsam aus der See empor steigt, voll Gedränges von Menschen, voll Fleiß und Betrügerei." Und der sonst so geschmackvolle und feinfühlige Wilhelm Heinse (in seinen Tagebüchern der italienischen Reise und beinahe wörtlich wiederholt im „Ardinghello") meint: „Mir war wohl, daß ich heraus kam. Im Winter ist Venedig angenehm, weil die Menschen so enge beysammen sind, und alles zur Ergötzlichkeit treibt, Lage und Regierung; aber im Sommer ists ein ungesunder und gefährlicher Ort." Prächtig kläng zwar der den Unterschied von Rom und Venedig bezeichnende (schon oben mitgeteilte) Vers des alten neapolitanischen Dichters Jacopo Sannazaro:

Illam homines dices hanc posuisse deos,

aber „wenn einer die Geschichte kennt und da gelebt hat, und es beym Ausflusse der Brenta vom Ufer betrachtet: so sieht es richtiger aus, wie ein endlich sichrer Zufluchtsort von dem Lande weggeprügelter und weg-

geſcheuchter furchtſamer Haſen, die ſich hernach groß und zu geflügelten Löwen gemacht haben, als ihnen die Feinde übers Waſſer nicht nach konnten und ſie von fern ſicher ſehen mußten." „Götter flüchten ſich nicht in Sümpfe" meint er zum Schluß anſpielend auf Sannazaros Vers. Auch Goethe hatte zum Schluſſe ſeines Aufenthaltes in Venedig Bedenken hier zu leben: „Doch ſag ich aufrichtig das Clima ganz allein iſts, ſonſt iſts nichts was mich dieſe Gegenden jenen — dem Norden — vorziehen machte. Ich möchte hier nicht leben, wie überhaupt an keinem Orte wo ich nicht beſchäftigt wäre." Dieſer Zuſatz erklärt alles. Als er von der wunderbaren Stadt am 14. Oktober 1786 ſchied „trug er das ſonderbare, einzige Bild mit ſich fort" — und er trug es damals in treuem und dankerfülltem Herzen.



Francesco Guardi, Das Arſenal

Drittes Kapitel:

Theater, Musik, Volkspoesie

Das Schauspiel bildet in der Geschichte der venezianischen Kultur ein eigenes, großes Kapitel und insbesondere hat die Komödie sich schon im sechzehnten Jahrhundert zu einer ganz bestimmten nationalen Art ausgebildet. Denn das Theater war nicht nur in alten Zeiten ein Lieblingsvergnügen der Venezianer, das zeitweise zu einer wahren Leidenschaft ausartete, sondern die ganze Begabung des merkwürdigen Volkes neigte sich von Haus aus jenen theatralischen Aufführungen hin, die ihre Stärke in der Improvisation und in der ungeschriebenen Commedia dell' Arte besaßen. Sie arbeitete schon im sechzehnten Jahrhundert mit wenigen, feststehenden, jedermann bekannten Charakterfiguren und Lokalmasken, wie sie schon im antiken Drama zum eisernen Inventar der Bühnenkunst gehörten, die freilich einer feinen Durchführung persönlicher Charakteristik und künstlerischen Mimik hinderlich waren. Das Schauspiel war — der Ausdruck klingt etwas paradox — auf der Straße zu Hause. Man schlug in Höfen und auf offenen Plätzen Bühnen auf, ja in der berüchtigten und gern gemiedenen Enge des Ghetto fanden Vorstellungen statt, bei denen freilich den Christen die Teilnahme verboten war. Die größte und fruchtbarste Zeit in der Geschichte der Bühnenkunst war das

achtzehnte Jahrhundert in jenen Jahrzehnten, die Goethes Anwesenheit unmittelbar vorangingen. Es war eine Glanzzeit, die so merkwürdig mit dem Absterben der Republik im Widerspruch stand.

Die Kunst der Improvisation war, man möchte sagen, ein nationaler Charakterzug des Italieners, den Goethe mit besonderem Interesse beobachtet hat. Die Verse in den „Episteln", die poetische Übertragung eines prosaischen Eintrages im Tagebuche, dürften bekannt sein:

Also hört ich einmal am wohlgepflasterten Ufer
Jener neptunischen Stadt, allwo man geflügelte Löwen
Göttlich verehrt, ein Märchen erzählen. Im Kreise geschlossen
Drängte das horchende Volk sich um den zerlumpten Rhapsoden.

Besonders in Venedig war die Kunst zu Hause, und der erste Improvisator, den die Geschichte erwähnt, Niccolo Leoniceno (geb. 1428), ein gelehrter und verständiger Arzt seiner Zeit, der Lehrer des Kardinals Bembo, stammte von der venezianischen Terra ferma, aus Vicenza. Diese Volkserzähler und -belustiger, Filosofi (auch Cantastorie) genannt, bildeten mit ihren Zuhörern vielfach die Staffage der öffentlichen Plätze, sie hatten hier wohl zuweilen auch, wie es Tiepolo gemalt hat, eine Bude oder ein Zelt aufgestellt, in dessen Wänden kleine Fenster waren, durch die das Publikum die Geschichten im Innern bildlich dargestellt fand. Sie deklamierten aus dem Stegreif oder rezitierten berühmte Szenen aus Schauspielen, stellten aber auch Szenen aus der griechischen und römischen Mythologie und Geschichte dar.

Mit gespanntester Aufmerksamkeit saßen die Zuhörer so um sie herum, daß die vordersten Reihen auf dem Boden hockten, um den hinteren den Anblick des Deklamators zu ermöglichen. Dieser stand halb entkleidet da und rezitierte unter gewaltiger Gestikulation bald in Poesie, bald in Prosa, oft mit einem Feuer und einer Überzeugungskunst, daß die Zuhörer zum Weinen oder Lachen und zu lautem Beifall gebracht wurden. Eine Hauptsache in ihren Erzählungen war, daß der Held unter allen Umständen sterben mußte, aber mit der geschichtlichen Wahrheit nahmen sie es natürlich nicht genau, doch werden die Zuhörer vielleicht auch nicht immer beanstandet haben, wenn König Darius von Bessus mit einem Terzerol erschossen wurde und der hinzukommende Alexander als edler Freund den Perserkönig zu heilen suchte, aber schließlich aus Gram bei der Leiche seines neuen Freundes starb, oder wenn Cäsar, aus dessen Wunden das Blut in Strömen (aus einer untergebundenen, mit Blut gefüllten Blase) sich ergoß, an Brutus eine rührende Abschiedsrede hielt, sich mit diesem versöhnte und starb, worauf Brutus sich reuevoll selbst ums Leben brachte. Die zweite Hauptperson, die bei solchen Gelegenheiten vom Rezitator eingeführt wurde, übernahm entweder ein anderer Filosofo, oder er spielte sie selbst, indem er schnell eine Perücke, einen Hut oder statt eines Helmes einen Topf aufsetzte und die Stimme entsprechend veränderte. Es läßt sich denken, welch tiefen und bewegenden Eindruck solche Szenen auf das niedere Volk machten. Doch auch an besseren, teilweise auch musikalischen Darbietungen fehlte

es bei solchen Improvisationen nicht. Karl Philipp Moritz, der mit Goethe in Rom befreundet wurde, lernte auf einem römischen Platze einen Venezianer kennen, der von Haus aus Advokat war, seinem Beruf aber untreu wurde und, obwohl ihn seine Verwandten davon abzubringen suchten, aus Neigung zur Poesie als Improvisator durch die Städte Italiens zog. Er wußte unverzüglich das Thema zu einem selbständigen Poem auszugestalten. „Sobald er die Aufgabe erhalten hat, sinnt er nur einige Minuten nach und hebt alsdann sein Gedicht nach einem gewissen Takte und nach Melodie ordentlich singend an. Um manche Verse, die in der wachsenden Begeisterung sich bilden, ist es wirklich schade, daß keine Hand sie aufschreibt und daß der Wind sie verweht." Die versammelten Zuhörer pflegten nämlich die Aufgabe für den ersten Gesang zu stellen. Gewöhnlich überließ man einer Dame, einem Gelehrten oder einem Fremden oder sonst jemandem, den man auf diese Weise auszeichnen wollte, die Wahl des Themas. Die Zuhörer wurden alsdann noch einige Minuten von einem Musiker, der den Gesang zu begleiten hatte, unterhalten, währenddem der Improvisator seine Disposition machte, ohne sich aus der Gesellschaft zu entfernen. Indessen vermehrte sich das Publikum und ordnete sich zum Zuhören. Da fängt der Musiker an zu präludieren, der Dichter kündigt den Zuhörern das ihm aufgegebene Thema an und beginnt nun sofort seinen Gesang, dem gewöhnlich ein kurzer, dem Gegenstande angemessener Anruf einer Muse oder Gottheit vorangeht. Ringsum lauscht in erwartungsvoller Stille

jedes Ohr; aller Blicke sind auf den Sänger gerichtet, kaum hört man atmen. Aber der erste glückliche Zug setzt die Geister in Schwung, der Enthusiasmus des Dichters und Sängers teilt sich dem Publikum mit und Äußerungen der Bewunderung und Anerkennung folgen. Ein Akt ist nun geendigt. Der Sänger erhebt sich, trocknet den Schweiß von der glühenden Stirne und zerstreut sich auf wenige Minuten durch Unterhaltung mit seinen ihn umgebenden Zuhörern. Nach einer kurzen Pause stimmt der Musiker von neuem an, der Improvisator bittet um ein neues Thema, die Gesellschaft ordnet sich wieder und der Vortrag beginnt von neuem und so zuweilen zum dritten, vierten und fünften Male. Um zuletzt vor dem Schlusse der Vorstellung von seinem Talent den Zuhörern einen besonders glänzenden Begriff zu geben, überrascht der Improvisator mit einer kurzen, in wenige Stanzen zusammengedrängten Wiederholung des Inhalts sämtlicher Akte und Gesänge, den er, so verschiedenartig auch der Stoff gewesen sein mag, kunstreich zu einem Ganzen zu verbinden weiß. Das war eine Kunst, die nur im Süden heimisch ist, hier aber auch in ihrer ursprünglichen und naivsten Form bis zu den Tagen Homers sich zurückverfolgen läßt. Im achtzehnten Jahrhundert war sie in Italien weit verbreitet, nicht nur in den unteren Ständen, für die sie frei auf Straßen und Plätzen ausgeübt wurde, sondern auch in den Kreisen der gebildeten Welt. Auch Unberufene drängten sich zu ihrer Ausübung heran, doch wurden diese von dem Publikum, das die Leistungen sehr kritisch zu beurteilen verstand, bald abgelehnt.

Anderſeits war die Dankbarkeit und Anerkennung oft groß bis zur Überſchwenglichkeit. Der Improviſator Perfetti, der 1725 Rom beſuchte, fand ſo großen Beifall für ſeine Leiſtungen, daß ihn Papſt Benedikt XIII. auf dem Kapitol feierlich zum Dichter krönen ließ, eine Ehrung, die bis dahin nur Petrarca zu Teil geworden war. Taſſo war ſie zugedacht geweſen, doch er ſtarb am Abend vor dem Krönungstage. Ein Improviſo über die Schlacht bei Auſterlitz entzückte Napoleon dermaßen, daß er dem Sänger einen Jahresgehalt bewilligte. Auch das Ausland bereiſten dieſe Virtuoſen gelegentlich. Einer, Pietro Scotes aus Verona, kam u. a. auch nach Deutſchland und gab im Sommer 1802 in Tiefurt vor der Herzogin Anna Amalia und ihrem Kreiſe Beweiſe ſeiner Kunſt. Der Bibliothekar der Herzogin, Carl Ludwig Fernow, hat der Kunſt der Improviſation und ihrer Geſchichte eine eingehende Arbeit gewidmet.

Bis zu einem gewiſſen Grade berührt ſich mit der Improviſation auch die Kunſt — wenn dieſes Wort in dieſem Sinne hier gebraucht werden darf — der Marionetten, der Zauberkünſtler, Wahrſager, die vom hohen Gerüſt herab durch lange Blechröhren den Leuten die Zukunft ins Ohr flüſterten, und des Ciarlatano, dem man, wenn auch ſelten, gelegentlich jetzt noch in italieniſchen Städten begegnen kann: des Marktſchreiers und Quackſalbers, der auf einem Platze ſchnell ſich auf einem Gerüſte etabliert hat, hier ſeine Wunderware ausſtellt und nun den ſchnell ſich verſammelten Neugierigen mit verführeriſchen Worten, wenn nötig, auch

Francesco Guardi, Canal bei den Mendicanti

mit musikalischer Begleitung, die Güte und Wirkung seiner Essenzen anpreist. Solche, hauptsächlich für die Zeit des Karnevals auf belebten Plätzen oder auf der Riva degli Schiavoni sich abspielende Szenen, die mit ihren interessanten Typen aus allen Kreisen des Volkes besser als vieles andere das Leben in der Öffentlichkeit illustrieren, kehren auch in der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts als charakteristische Straßenbilder wieder. Tiepolo hat sie mehrmals dargestellt: einmal in Fresko in der Foresteria der Villa Valmarana bei Vicenza, das andere Mal in einem figurenreichen Ölgemälde in der Gemäldegalerie des Palazzo Papadopoli in Venedig. Auch der Sittenschilderer der damaligen Zeit, Pietro Longhi, hat das Thema behandelt.

Die Kunst der Improvisation führt uns leicht hinüber zu den Brettern, die die Welt bedeuten, und zunächst zu dem Dichter, dessen Werke in Venedig ihre eigentliche Heimat besaßen: zu dem Grafen Carlo Gozzi, von dessen Teatro dell' arte Goethe noch in späten Jahren seines Lebens erzählte, denn er hatte der Aufführung mehrerer Stücke seiner Truppe beigewohnt und fand „daß die Wirkung, die diese Leute hervorbrachten, außerordentlich war". Auch im übrigen ist dieser Dichter, so wenig er diese Anerkennung bei der Nachwelt verdienen mag, uns Deutschen nähergetreten, denn Schillers tragikomisches Märchen Turandot ist einem Werke Gozzis frei nachgebildet. Er ist dann durch die deutsch-romantische Kritik der Schlegel-Tieckschen Schule verherrlicht worden, doch haben ihn selbst seine Landsleute einen kulturfeindlichen Schriftsteller von geringer Bildung ge-

nannt. Goethe hätte ihn in Venedig sehen und sprechen können, denn er starb erst im Jahre 1804 im Alter von vierundachtzig Jahren. Unter dem merkwürdigen Titel Memorie inutili della vita di Carlo Gozzi hat er 1797 seine Lebenserinnerungen veröffentlicht, in denen das Interessanteste die Mitteilungen über den Streit mit seinem berühmten und erfolgreichen Nebenbuhler Carlo Goldoni sind. Denn er, der von Haus aus zu Spott und Hohn und zur Neigung zur Ironie veranlagt war, fand in skandalsüchtiger und boshafter Polemik seine größte Lust und innere Befriedigung. Dabei war er einer der rückständigsten Menschen seiner Zeit, deren aufklärende Bestrebungen er nicht verstand oder nicht verstehen wollte. Er war vielmehr ein Feind aller Neuerungen, auch der wissenschaftlichen Forschungen und Entdeckungen, an denen das Jahrhundert reich war, selbst die Fortschritte der Naturwissenschaften lehnte er ab, wie er überhaupt von der Aufklärung des Volkes und der geistigen Befreiung der Massen nichts wissen wollte. Als Aristokrat, der auf seinen alten Adel stolz war, legte er auf die Aufrechterhaltung der Standesunterschiede nach dem Gesetz der bestehenden Gesellschaftsordnung den größten Wert, und seine Überzeugung war es, daß die Erziehung des niederen Volkes von der Religion abhängig sein müsse. Im Sinne dieser Maximen sollten nun auch seine Theaterstücke wirken und in einer seiner Komödien, der „Zaima", ließ er eine Prinzen-Erzieherin zu ihrem Pflegling sagen: „O, daß dich ja nicht jene trügerischen Lehren sophistischer Geister locken und betören, die bösgesinnt den Menschen eine Freiheit vormalen, außerhalb

der schönen, uns vom Himmel eingesetzten Ordnungen." Fünfundzwanzig Jahre lang war er mit der Schauspielertruppe des als vortrefflichsten Arlechino Italiens bekannten Sacchi, die seine dramatisch-polemischen Ideen inszenierte, verbunden. Mit einer verheirateten Primadonna hatte er ein langjähriges, angeblich unschuldiges Cicisbeo-Verhältnis, es war Teodora Ricci, für die er auch französische Modestücke bearbeitet hat.

Gozzi ist der letzte namhafte Vertreter der sog. Stegreifkomödie, deren Stücke, die dem damaligen Geschmack zusagten, nicht aufgeschrieben, sondern nur skizziert waren, so daß die Schauspieler wesentlich nur an den Gang der Handlung gebunden, im übrigen auf Improvisation angewiesen waren. Zwei Abschriften des sog. Scenario, d. h. des für die Schauspieler bestimmten dramatischen Entwurfes, wurden vor Beginn der Aufführung auf der Bühne angeschlagen, die Schauspieler orientierten sich kurz und sprachen nun aus dem Stegreif ihre Rollen. Die Charaktermaske erleichterte die künstlerische Darbietung, die italienische Sprache wurde bisweilen in verschiedenen Dialekten, namentlich venezianisch, bolognesisch, bergamaskisch und florentinisch, die Bauernsprache paduanisch gesprochen. Mit diesem Bühnenapparat hat Gozzi noch gearbeitet. Allen Neuerungen abhold, auch wenn sie eine Verbesserung bedeuteten, wurde er der prinzipielle Gegner von Goldoni, der den Kampf gegen die alten feststehenden und kunstwidrigen Charaktermasken aufgenommen hatte. Er fühlte sich deshalb in der Rolle eines Neubegründers und Wiederbelebers der Commedia dell' arte, als Schöpfer

der venezianiſchen Märchenkomödien — der fiabe — im Gegenſatz zu den maskenfeindlichen Beſtrebungen ſeines Nebenbuhlers und der von dieſem vertretenen „Kultur-Komödie", wie er ſie ſpöttiſch nannte. Seine erſte gegen Goldoni gerichtete Märchendichtung, die l'amore delle tre Melarance — „Die Liebe zu den drei Pomeranzen" — ein Stoff, der einem neapolitaniſchen Kinderbuche entnommen war, wurde zum erſtenmale 1761 im Teatro S. Samuele aufgeführt, wobei die Hauptrollen in den Händen der berühmteſten Repräſentanten der vier Charaktermasken waren. Seitdem entbrannte ein förmlicher Theaterkrieg, tagtäglich beinahe erſchienen Broſchüren, die für Gozzi oder Goldoni Partei nahmen, doch hatte der letztere den Vorteil, daß die, welche auf ſeiner Partei waren, die angeſehenſten Namen Italiens trugen. Auch Gozzis eigener Bruder, der Graf Gaspare Gozzi, der ebenfalls dramatiſche Arbeiten verfaßte, im übrigen aber mehr durch ſeine moraliſch-philoſophiſchen und kritiſchen Abhandlungen ſich einen Namen gemacht hat, ſtand auf Goldonis Seite. Carlo Gozzis Beſtrebungen ſtarben glücklicherweiſe mit ihm aus, und der große Ruhm der Reformator des italieniſchen Luſtſpiels zu ſein, knüpft ſich ausſchließlich an die Perſon des Carlo Goldoni, dem ſeine Vaterſtadt auch in dankbarer Anerkennung ſeiner Verdienſte ein ehernes Standbild bei S. Bartolomeo in der Nähe des Rialto, auf der nach ihm genannten Piazza Goldoni errichtet hat.

Auch Goldoni hat ſeine Lebensgeſchichte geſchrieben: Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de

sa vie et à celle de son théâtre. Dédiées au roi (d. h. dem König von Frankreich, Paris 1787). Unter dem Titel: „Goldoni über ſich ſelbſt und die Geſchichte ſeines Theaters" erſchienen ſie von G. Schaz überſetzt 1788 in Leipzig in drei Bänden in deutſcher Sprache. Das Werk könnte mehr ſein als man erwartet. Denn gerade von den Streitigkeiten mit ſeinen Nebenbuhlern, die ſeine Beſtrebungen ſo bedeutſam erſcheinen laſſen, ſpricht der Verfaſſer, wie er allerdings ausdrücklich bemerkt, abſichtlich nicht. Dafür langweilt er uns mit einer Inhaltsangabe ſeiner hundertundneunundneunzig Theaterſtücke neben Angaben über ſein Leben, von dem er vielleicht manche intereſſante Seite unterdrückt hat. Denn in ſeinen Adern floß etwas von dem Blute des Abenteurers — nicht von der Sorte eines Caſanova — ſondern des unſteten, irrenden Kavaliers, der die Herrſchaft über ſein Lebensglück zeitweiſe aus der Hand gibt. Schon als Kind zeigte er Neigung fürs Theater, er ſpielte wie Goethe mit einem Puppentheater und trat ſpäter, als er im Kirchenſtaate (wo Frauen auf der Bühne nicht erſcheinen durften) weilte, auch in Frauenrollen auf. Im Jeſuitenkolleg (in Perugia) erzogen, ſollte der junge Goldoni, dem Stande des Vaters folgend, zunächſt Arzt werden, aber er zeigte wenig Neigung für den Beruf, dann bereitete er ſich, nachdem er auch einmal nahe daran war, in den Kapuzinerorden einzutreten, für die Advokatenlaufbahn vor, erhielt, da die Aufnahme in das Konvikt in Pavia an die Bedingung des geiſtlichen Standes geknüpft war, die Tonſur und wurde ein eleganter Abbé, der nebenbei

allen eleganten Zeitvertreib, auch Hazardspiel, lernte. In den Jahren 1731 und 32 praktizierte er auch bei einem der besten Advokaten in Venedig, erhielt dann im Dogenpalast das Recht zur Ausübung der Praxis und vermehrte so die Zahl der zweihundertundvierzig Advokaten, die größtenteils sehr mühsam ihr Brot verdienten, um eine Nummer, hatte aber als Anfänger sehr wenig zu tun, dafür um so mehr Muse, sich dichterischen Arbeiten zu widmen. Diese sind es, die uns in der Geschichte seines Lebens am meisten interessieren. Im November 1734 wurde sein „Belisar" zum ersten Male, und zwar mit großem Erfolg aufgeführt, und seine Produktivität fing bald in einer Weise zu steigen an, daß, als er beim Erscheinen seiner Memoiren auf sein Lebenswerk zurückblickte, er einhundertundneunundneunzig „Theaterstücke", d. h. Trauerspiele, Intermezzi, Tragikomödien, Komödien und komische Opern, eine große Zahl davon in fünf Aufzügen, zählen konnte. Denn er arbeitete mit einer spielenden Leichtigkeit. Hatte er einmal den Stoff gefunden und die Charaktere sich gebildet, so war alles Übrige für ihn nur mechanische Arbeit. In einem Jahre machte er sich verbindlich, sechzehn neue Stücke zu schreiben, die Schauspieler ließen sich daraufhin engagieren und die Logen wurden für das künftige Jahr vermietet. Als er das Versprechen gab, hatte er für kein einziges Stück den Stoff vorrätig, seine Freunde zitterten, seine Feinde lachten. Dabei sollte jedes Stück drei Akte haben und die Vorstellung sollte nach dem Brauche zweiundeinhalb Stunden Zeit füllen. Und er hielt Wort. Einige der in diesem Jahre schnell hin-

geworfenen Komödien wurden sogar mit glänzendem Beifall aufgenommen. Leider konnte auch ihn seine Vaterstadt nicht auf die Dauer an sich fesseln, obwohl er sich verheiratet hatte und seine Erfolge, auch seinem Nebenbuhler gegenüber, von Jahr zu Jahr sich mehrten. Nachdem seine Werke auch in Frankreich mit Beifall aufgeführt wurden, ließ er sich von dem Vorsteher der königlichen Schauspiele in Paris zunächst auf zwei Jahre verpflichten. Ungern ließen ihn seine Freunde scheiden und als er sich am letzten Faschingsabende 1761 in Venedig verabschiedete unter dem allgemeinen Zurufe „Auf Wiedersehn", da ahnte er selbst nicht, daß er Italien auf immer verließ. Er starb hochbejahrt in Paris im Januar 1793.

Goldonis Wirken für das italienische Theater ist nach verschiedenen Seiten hin bedeutungsvoll. Daß er die Stegreifluſtspiele, deren er auch welche verfaßt hat, durch vollständig dialogisierte Werke zu ersetzen bestrebt war, wurde bereits gesagt. Zum festen Bühnenbestand der alten Komödie gehörten die vier üblichen Masken, und es war eine der schwersten Klagen, die man gegen ihn erhob: seine Theaterreform ziele auf die Unterdrückung der vier Masken der italienischen Komödie, die zwei Jahrhunderte schon das Volk belustigt hatten, hin, und die Liebhaber dieser alten Stücke tadelten, jemehr sie den Fortschritt der modernen Komödie merkten, es sei für einen Italiener höchst unanständig, Versuche zu machen, eine Art von Schauspielen zugrunde zu richten, in der Italien sich so hervorgetan und worin keine andere Nation es ihm hätte nachtun können. Diese

zu allerhand Zoten und Zweideutigkeiten neigenden Charaktermasken, die sich wie gewisse Typen in den Lustspielen des Plautus und Terenz immer gleich blieben, hatten ihre Heimat in gewissen Städten und Landstrichen, für die ihr Typus ein charakteristisches Gepräge besaß: der Pantalon ist immer ein Venezianer, der Doktor ein Bologneser, der Brighella und der Harlekin stammen aus Bergamo. Goldoni selbst beschreibt genau Wesen und Bestimmung dieser Figuren. Pantalon und der Doktor, „die beiden Alten", haben die Rollen der Väter und die übrigen Mantelrollen. Der erstere ist Kaufmann, denn Venedig hatte in alten Zeiten die größten Handelsbeziehungen in ganz Italien. Er trägt den schwarzen Mantel und die wollene Mütze, die immer in Gebrauch geblieben waren, ein rotes Kamisol, knappe Beinkleider, rote Strümpfe und Pantoffeln, dazu einen großen, langen Bart. Der Doktor war ein Rechtsgelehrter — Bologna war ja die hohe Schule der Jurisprudenz. Er trägt deshalb auch die alte, bolognesische Gerichts- und Universitätstracht, seine Maske bedeckt Stirn und Nase, dazu kam aber eine Kupfernase, die einstmals das Gesicht eines Rechtsgelehrten entstellt haben soll. Der Brighella und der Harlekin sind die due Zani, die beiden Possenreißer. Jener ist der schlaue, ränkevolle, spitzbübische Bediente, er trägt eine Art Livree und eine schwarze Maske, die die sonnenverbrannte Gesichtsfarbe der bergamaskischen Einwohner bezeichnen soll. Statt des Namens Brighella führen einige Schauspieler auch den Namen Finocchio, Fiqunto oder Scapin. Auch der Arlechino

führt bisweilen andere Namen: Tracagnino, Truffaldino, Gradelino, Mezetino — er ist aber immer derselbe Tölpel aus Bergamo, ein armer Teufel, der alle möglichen Lappen und Zeugstücken nimmt, um sich daraus ein Kleid zusammenzuflicken. Er trägt einen runden Hut, der mit einem Hasenschwanz, dem Putz der bergamaskischen Bauern, geschmückt ist.[1])

In der antiken Komödie und Tragödie, die unter freiem Himmel aufgeführt wurde vor einem in großer Entfernung sitzenden Publikum von vielen Tausenden, war die Maske ein szenisches Hilfsmittel, das zugleich zur Verstärkung der Stimme diente. Die italienische Komödie hat sich der Bequemlichkeit wegen diesen szenischen Apparat zunutze gemacht und an ihm wie an einer nationalen Überlieferung festgehalten. Goldoni wies nun darauf hin, daß unter den ganz veränderten Inszenierungen der modernen Komödie die Maske ein Unding sei, weil sie kein Mienenspiel erlaubt und weil mit jeder Gestikulation, jeder Änderung im Tonfall der starre, leidenschaftslose Zug des Gesichts im Widerspruch stand. „Jetzt will man, daß der Schauspieler Seele zeigen soll, und Seele unter der Maske ist ein Feuer unter der Asche." Das war also Goldonis großes Verdienst: an Stelle des Possenspiels, dessen stereotype Charaktere dem Volke wohl vertraut, die aber einer künstlerischen Ausbildung nicht fähig

[1]) Das Museo civico in Venedig bewahrt in der Sala Albrizzi eine schöne Sammlung von Marionettenfiguren, die dieselbe Tracht wie die Charakterfiguren der Komödie tragen, für deren Verständnis sie sehr lehrreich sind.

waren, ſetzte er das wahre Luſtſpiel, das eine kunſtmäßige Ausgeſtaltung und Durchbildung der Rollen und Charaktere, eine intime ſzeniſche Kunſt zur Vorausſetzung hatte. Aber bei ſeinen Bemühungen hatte er ſtark mit dem Widerwillen des an dem Althergebrachten hängenden Publikums zu kämpfen. Es bildeten ſich Parteien für und wider ſeine Charakterſtücke, und nicht ohne Konzeſſionen konnte er ſeinen künſtleriſchen Plänen nachgehen, da ſich auch die Maskenſchauſpieler über ihn beſchwerten, er gäbe ihnen nichts zu tun und bringe ſie um ihr Brot. So kam er denn ihren Wünſchen entgegen und lieferte auch eine Reihe ſkizzierter Stücke, wo nur der Inhalt der Szene angegeben, der Dialog aber von den Schauſpielern extemporiert wurde. Dieſe Stücke hießen auch Comédies à canevas, weil ſie nur den rohen, noch zu verarbeitenden Stoff darboten. Die italieniſche Bezeichnung Comedia dell' arte iſt den burlesken Stücken nur zum Spott gegeben worden, um ſie von den durchgearbeiteten und niedergeſchriebenen Komödien, die in Privathäuſern und Akademien deklamiert oder von Liebhabergeſellſchaften aufgeführt wurden, zu unterſcheiden.

Wer Wilhelm Meiſters Lehrjahre geleſen hat, wird ſich erinnern, daß an einer Stelle (im neunten Kapitel des zweiten Buches) der Stegreifkomödie das Wort geredet wird: „Es iſt die beſte Art, die Menſchen aus ſich heraus und durch einen Umweg wieder in ſich hinein zu führen. Es ſollte bei jeder Truppe eingeführt ſein, daß ſie ſich manchmal auf dieſe Weiſe üben müßte, und das Publikum würde gewiß dabei

gewinnen, wenn alle Monate ein nicht geſchriebenes Stück aufgeführt würde, worauf ſich freilich die Schauſpieler in mehreren Proben müßten vorbereitet haben."

Aber auch auf die künſtleriſche Erziehung der Schauſpieler, die ohne Maske vor ganz neue Aufgaben geſtellt wurden, wirkte er hin, indem er ſie belehrt: „Achtet darauf, die letzten Silben kräftiger zu betonen, damit man ſie deutlich vernehme. Hütet euch beſonders vor dem Sington und dem Deklamieren. Rezitiert vielmehr ſo natürlich, als ob ihr ſprechen würdet. Da das Luſtſpiel eine Nachahmung der Natur iſt, muß Alles in ihm den Anſchein des Natürlichen und Wahrſcheinlichen haben. Was die Geberde anlangt, muß auch ſie natürlich ſein. Die Hände müßt ihr nach dem Sinne der Worte bewegen. Begleitet euer Gebärdenſpiel meiſt mit der rechten Hand, nur ſelten mit der linken, und vermeidet es, beide zugleich zu bewegen, es ſei denn bei heftigem Zornausbruch oder daß eine Überraſchung, ein lebhafter Ausruf es geböte. Und es diene euch als Regel, daß ein Satz ſtets mit der Geberde derſelben Hand zu Ende zu führen iſt, mit welcher er begonnen worden." Bei all dieſen Neuerungen blieb es doch ſein nationales Verdienſt, daß er den Venezianer nicht verleugnet, weder im Dialekt noch ſonſt in der Schilderung der Charaktere und der lokalen Zuſtände. Er ſchildert ſeine Landsleute in ihrer guten und tadelnswerten Art, die Schwächen und Unſitten der höheren Stände, die Modeſucht der Frauen, die zweifelhafte Rolle der girrenden Cicisbei und die Spielwut der Männer, aber er ſteigt auch hinab in die niederen Volkskreiſe,

ſo beiſpielsweiſe in dem Luſtſpiel, das auch Goethe angeſehen hat, in den Bäruffe Chiozzote, „den Zänkereien des Pöbels von Chioggia“, einer Volkskomödie und einem „Gemälde nach der Natur entworfen“, wie er es ſelbſt bezeichnet hat, in der Sprache der Chioggioten gehalten, das zum erſtenmal zum Schluß des Karnevals von 1760 aufgeführt wurde und glänzenden Erfolg hatte, ſich infolgedeſſen auch lange auf der Bühne hielt.

In dem Theater hat die venezianiſche Kultur des achtzehnten Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreicht. Wilhelm Heinſe, der bekannte Verfaſſer des „Ardinghello“, ein Mann von einem weiten und feinen äſthetiſchen Blick, weitgereiſt und beſonders in Italien wohlbekannt, ſchreibt 1781 aus Venedig, daß, was das Theater anlange, kein Ort in Europa, ſelbſt London und Paris nicht ausgenommen, es Venedig gleichtun. Die venezianiſchen Schauſpieler, Sänger und Tänzer genoſſen in der Tat eines europäiſchen Rufes und an manchem Hofe, für den das Theater die offizielle Repräſentation fürſtlichen Luxus war, glänzten ſie durch ihre Leiſtungen. Es gab in Venedig ſieben Schauſpielhäuſer, von denen ein jedes den Namen des Schutzheiligen führte, in deſſen Kirchſprengel es lag: S. Cryſoſtomo (ehemals das erſte der Stadt, wo Metaſtaſio ſeine Dramen aufführen ließ. Goethe ſah hier franzöſiſche Luſtſpiele und Crebillons Elektra), San Benedetto, San Samuele, San Luca, San Angelo, San Caſſiano, San Moiſè. Das Teatro La Fenice wurde erſt 1791 vollendet. Gewöhnlich dienten von dieſen ſieben Theatern zwei der „großen“ Oper (Opera ſeria), zwei der komiſchen

Oper (Opera buffa) und drei der Komödie. Das Theaterjahr begann mit Anfang Oktober und endete mit dem Karneval des folgenden Jahres. Während der Weihnachtszeit wurde vierzehn Tage lang nicht geſpielt, dagegen war die große Oper vierzehn Tage während der Himmelfahrtsmeſſe geöffnet. Von der Oper war namentlich Wilhelm Heinſe ſehr begeiſtert. „Hier gibts Sängerinnen und Sänger, die man die ganze Nacht noch vor Luſt und Vergnügen im Traume fort hört; und die einen Vortrag und eine Fertigkeit und Geläufigkeit der Stimmen haben, daß ſie nicht höher ſteigen könnte; und doch ſcheinen ſie ſich von neuem immer wieder zu übertreffen. Es werden hier jedes Karneval ſechzehn neue Opern geſpielt. Bei jedem Theater ſind gewöhnlich drei Sänger und drei Sängerinnen und im Durchſchnitt gerechnet bei jedem zwanzig Tänzer und ſechzehn oder auch zwanzig Tänzerinnen.“ An der Opera ſeria konnte man auch zwei Kaſtraten bewundern, namentlich den Pacchiarotti, einen der beſten Sänger in ganz Italien: „Was der Menſch für eine Kunſt und Natur zugleich im Vortrag hat, überſteigt alle Vorſtellung. Es iſt ein wahrer menſchlicher Hahn im Singen, und kein Frauenzimmer, man mag ſagen was man will, hat ſo viel reine vollkommene Chorden und eine ſolche Bruſt. Es iſt eine Stärke und ein Anhalten im Ton, daß die Seele davon wie von einem Strom mit fort muß.“ Von der Kunſt eines venezianiſchen Schauſpielers erzählte Goethe noch in ſpäten Jahren, er habe die Böſewichte ſo vortrefflich geſpielt, daß niemand mit ihm umgehen wollte und das Publikum einſt, als er

erstochen werden sollte, rief: „tira, tira.“ An leidenschaftlichen Äußerungen, an Beifall und Ablehnung seitens der Theaterbesucher fehlte es umso weniger, als jedes Theater seine Anhänger und Gegner hatte, und Intriguen hüben und drüben gesponnen wurden, auch die Verleumdung ihre Opfer forderte. Bei der Zusammensetzung des Publikums konnte man unter Umständen im Unklaren über die Absicht des Lärms sein, der wohl oft bedenkliche Grenzen erreicht haben mag, wenn man bedenkt, daß die Gondolieri gewöhnlich freien Zutritt zu den Schauspielhäusern hatten, wenn im Parterre Plätze nicht verkauft waren. Bei der Vorstellung von Goldonis Komödien erhielten sie keinen Platz, sondern sie waren gezwungen, ihre Herren auf der Straße oder in den Gondeln zu erwarten, doch sorgte der ihnen besonders zugetane Dichter dafür, daß ihnen wenigstens die Ecken und Winkel eingeräumt wurden, wenn das Parterre gefüllt war. Ihre Dankbarkeit war dann unbegrenzt, mitunter auch bedenklich, denn als Goldonis Pettegollezzi („Das Weibergeklatsche“) die im Kreise der venezianischen Schiffer spielten, einst zum Schluß des Karnevals zum ersten Male aufgeführt wurden, war der Beifall so tobend, daß man draußen vor den Türen nicht unterscheiden konnte, ob dieser Lärm die Wirkung der Zufriedenheit oder allgemeinen Mißvergnügens war. Selbstverständlich übte, wovon man sich auch im modernen Italien noch überzeugen kann, das Ballett eine noch faszinierendere Wirkung aus, so daß sich Casanova über die Ungerechtigkeit, den Geschmack und die Rücksichtslosigkeit des Publikums

dahin äußert: mit vollem Recht ärgere man sich über den Lärm, der gemacht werde, während die Künstler singen und man könne gar nicht genug hervorheben, wie lächerlich dann das Schweigen sei, das auf diesen Lärm folge, sobald die Tänzer auftreten. „Man möchte sagen, daß die Italiener ihre ganze Intelligenz in den Augen haben.“

Der Gesang ist den Italienern ein nationales Lebensbedürfnis, zu allen Tageszeiten, unter allen Ständen, im Süden wie im Norden, in Neapel wie in Venedig. „Man singt auf den öffentlichen Plätzen, in den Straßen und auf den Kanälen. Die Kaufleute singen, wenn sie ihre Waren losschlagen, die Arbeitsleute singen, wenn sie von ihrer Arbeit gehen und die Gondelieri singen, wenn sie ihre Herren erwarten. Der Hauptzug im Charakter der Nation ist Munterkeit und Laune das charakteristische Merkmal ihrer Sprache“, so charakterisiert Goldoni die bewegliche Art seiner Landsleute. Meister Baldassare Galuppi, von der Insel Burano, seinem Geburtsort, Buranello genannt, wie die meisten venezianischen Künstler der Zeit auch im Auslande, in London und St. Petersburg tätig, war bereits 1785 gestorben, aber vordem in seine Heimat zurückgekehrt. Er war Kapellmeister von S. Marco und Maestro am Konservatorium der Incurabili und hat über siebzig komische Opern verfaßt, die des höchsten Beifalls seiner Landsleute sich erfreuten. Wenn er auch als „das letzte Licht“ in seiner Kunst bezeichnet wird, so blieb diese selbst darum nicht verwaist. Goethe hat mehrfach Gelegenheit gehabt, an musikalischen Dar-

bietungen, die nicht nur vor einem engeren Kreiſe ſtattfanden, ſich zu erfreuen. Zunächſt an den geiſtlichen Konzerten in den mit vier großen Hoſpitälern der Stadt verbundenen, in der damaligen Zeit geradezu berühmtgewordenen Konſervatorien. Dieſe Hoſpitäler, von denen zu Goethes Zeit das der Pietà und das der Mendicanti, beide im Seſtier von Caſtello, wegen ihrer künſtleriſchen Darbietungen großen Rufes ſich erfreuten, waren von Haus aus beſtimmt zu den großen Werken der Barmherzigkeit: ausgeſetzte Kinder aufzunehmen, Waiſen und Bettler zu verſorgen und unheilbare Kranke zu pflegen und zwar unter Aufſicht einer Geſellſchaft von Nobili und Bürgern und unter Unterſtützung des Staates, ſoweit die eigenen Stiftungsmittel nicht ausreichten. Mädchen, die als Findelkinder in eines dieſer Hoſpitäler kamen, wurden unter der Leitung einer Abtiſſin erzogen und, falls muſikaliſches Talent vorhanden war, von einem Kapellmeiſter entſprechend für die ernſte Muſik ausgebildet, aber auch, ſobald ſich eine Gelegenheit zur Verheiratung bot, ausgeſteuert. Sonn- und Feiertags gaben ſie in ihren Konſervatorien, vom Publikum durch ein Gitter abgeſchloſſen, ein Konzert, über das ein berufener Kenner, der Hamburger F. J. L. Meyer 1792 alſo urteilt: „Ich vergeſſe es nie, wie dieſe mir liebſte Merkwürdigkeit Venedigs mich überraſchte. Uneingedenk derſelben ward ich ſchon am erſten Tage — es war ein Sonntag — in die ſchöne Kapelle des Hoſpitals der Mendicanti geführt. Gleich beim Eintritt tönte mir vom hohen Gewölbe herab eine rauſchende Symphonie entgegen. Ich ſah kein Orcheſter

Bernardo Belotto, Schleuſe in der Brenta bei Padua

und hörte es doch. Nun entdeckte ich hinter den engen Gittern der Emporkirche, die Mädchen in Nonnenkleidern, welche Saiten- und Blasinſtrumente ſpielten, und ſelbſt von einem Mädchen angeführt wurden. Alle Sonntage werden in den Konſervatorien große Muſiken aufgeführt. Glückliche Stunden! Ich verſäumte ſie nie während meines Aufenthaltes in Venedig, und danke dieſe in dem Maaß nie wieder genoſſenen Geiſtesfreuden Euch, Ihr liebenswürdigen Mädchen, die ich bewundere, und Euren Stimmen beſonders, Caſſini, Pavan und Pasquali! Ich höre ſie noch immer, in der geiſtlichen Muſik David, jene reitzende Stimme, wie ſie mit dem holden Ausdruck hinſchmelzender weiblicher Zärtlichkeit die an David gerichteten Worte te diligo rezitierte und gleich darauf in ein Adagio ſank, das auch den Gefühlloſeſten tief rührte und verlebten Greiſen Thränen auspreßte. In einer anderen geiſtlichen Kompoſition, Sedekiás von Anfoſſi, ſang die Caſſini die Prophezeiung und die Verwünſchungen Jeremias mit einer erhabenen Würde, mit einer erſchütternden Wahrheit und Kraft, die man ſo nur einmal hört.“ Es war genau dieſelbe Zeit, in der auch Goethe dieſe muſikaliſchen Genüſſe in ſtiller Zufriedenheit in ſich aufnahm. Ein ſchönes Zeugnis hierüber beſitzen wir in einem der venezianiſchen Epigramme, das merkwürdigerweiſe in die Sammlung dieſer Stimmungsbilder keine Aufnahme gefunden hat. Es lautet:

Einen zierlichen Käfig erblickt' ich; hinter dem Gitter
Regten ſich emſig und raſch Mädchen des ſüßen Geſangs.
Mädchen wiſſen ſonſt nur uns zu ermüden; Venedig
Heil dir, daß du ſie auch uns zu erquicken ernährſt.

In diesen Konservatorien herrschte übrigens der merkwürdige Brauch, daß, weil das Bravorufen und Händeklatschen an dem heiligen Orte unschicklich war, das Publikum seinen Beifall durch Husten, Räuspern und Scharren zu erkennen gab. Schließlich mag in diesem Zusammenhange noch einer venezianischen Spezialität gedacht werden, die noch zur Zeit Goethes beliebt und geschätzt, wenn auch im Absterben war, von Haus aus aber sicher die volkstümlichste, dem Süden von altersher eigentümliche Art war die Heldendichtung zu beleben und von Geschlecht zu Geschlecht fortzuerben: der Gesang der Barkarolen in der Übertragung in die venezianische Mundart, die der Volkstümlichkeit besonders zustatten kam. Denn wie alles in dieser wundersamen Stadt sein eigenartiges Gepräge besitzt, so hat sich auch die Mundart, deren Eigentümlichkeiten jedem Fremden, der der Sprache nur einigermaßen kundig ist, sofort auffallen, nach einer besonderen Richtung hin entwickelt. Ob es richtig ist in dieser dialektischen Merkwürdigkeit den Einfluß feinerer Lebensauffassung und in dem großen Reichtum an schmeichelnden und liebkosenden Wörtern eine gesteigerte Empfindung und hier wiederum der Grazie des Volkes entsprechend die Höflichkeit eines durch die Aristokratie geleiteten Volkes zu erkennen, ist mir zweifelhaft, denn dialektische Eigentümlichkeiten findet man am ausgeprägtesten bekanntlich in den niederen Ständen. Eigentümlichkeit des venezianischen Dialekts ist es, harte Laute häufig in weiche umzuwandeln, Endsilben und Vorsilben der Wörter abzukürzen, bei den Zeitwörtern die Endungen

wegzulassen und demgemäß Vokalverbindungen anzuhäufen. Der spätere Bibliothekar der Herzogin Anna Amalia, Karl Ludwig Fernow, der über die italienische Litteratur und Sprache eingehende Studien gemacht hat, charakterisiert die venezianische Mundart dahin: ihr Klang ist sanft, gefällig und einschmeichelnd, ihre Aussprache, welche mehr schleifend und lispelnd als vibrierend ist, gleicht der Sprache eines Kindes, dessen Zunge noch nicht die Kraft hat alle Laute zu bilden; oder denen, welche sie bildet, die gehörigen Schwingungen zu geben: daher auch das Venezianische in einem weiblichen Munde angenehmer klingt als in einem männlichen, wo sie diesen Mangel an Haltung noch weniger verbergen kann. So macht diese Mundart gewissermaßen einen Gegensatz mit der römischen, welche auch in einem weiblichen Munde durch ihren vollen, runden Klang imponiert, während die venezianische selbst im Munde eines Mannes etwas Tändelndes, Kindisches an sich hat. Wie der Hauptzug im Charakter des venezianischen Volkes Munterkeit ist, so ist Scherz und Laune das charakteristische Merkmal des venezianischen Dialekts, meint Goldoni. Am besten lernt man den Dialekt in der dramatischen Poesie kennen, denn er ist oft auf die Bühne gebracht worden, so schon im sechzehnten Jahrhundert durch den venezianischen Schauspieler Andrea Calmo, der mehrere seiner Stücke in Venedig spielen läßt. Aber nicht nur in der Bühnendichtung hat die venezianische Mundart Verwendung gefunden. Sonette und Canzonen, Fischer- und Schäferidyllen kleidete man in sie ein, und in einer Sammlung venezianischer

Gedichte aus dem Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts des Modeſto Pino findet ſich bereits der erſte Geſang von Arioſts Orlando furioso. Später, zu Ende des Jahrhunderts, erſchien unter dem Titel Il Goffredo del Tasso, canto alla Barcariola die Gerusalemme liberata von dem D. Tommaſo Mondini. Vergleicht man dieſe Bearbeitung mit dem Original, ſo erkennt man dieſes kaum heraus, denn ſie gibt mehr eine an den Sinn ſich haltende freie Transſkription als eine Überſetzung wieder, doch iſt ſie deshalb von hohem Intereſſe weil die Gondolieri in Venedig dieſe Stanzen gleich Volksliedern in den ſchönen Sommernächten ſich und anderen zur Erbauung und zum Genuß auf den Kanälen und an den Inſeln vortrugen. Dieſe Geſänge

Taſſo, Canto I, 1. 2.

Originaltext:

Canto l' armi pietose, e 'l Capitano
Che 'l gran Sepolcro liberò di Cristo.
Molto egli oprò col senno e con la mano:
Molto soffrì nel glorioso acquisto.
E in van l'inferno a lui s'oppose: e in vano.
S'armò d'Asia e di Libia il popol misto:
Che il Ciel gli diè favore, e sotto ai santi
Segni ridusse i suoi compagni erranti.

O Musa, tu, che di caduchi allori
Non circondi la fronte in Elicona,
Ma su nel cielo infra i beati cori
Hai di stelle immortali aurea corona;
Tu spira al petto mio celesti ardori;
Tu rischiara il mio canto e tu perdona,
Se intessò fregi al ver, s'adornò in parte
D' altri diletti, che de' tuoi le carte.

waren es, die auch Goethes Teilnahme erregten und den Dichter veranlaßten, ſich von zwei Barkarolen aus dem Taſſo wechſelweiſe Strophen vorſingen zu laſſen. Die Melodie wollte Goethe aus Rouſſeau kennen. Dieſer hatte ſie ſeinen Romanzen und Duos (1780 in Paris erſchienen) zugrunde gelegt, und Corona Schröter hatte ſie vor wenigen Jahren (1781) in Weimar dem Dichter vorgetragen. In dem Abſchnitt „Volksgeſang" der Fragmente eines Reiſejournals über Italien ſpricht ſich Goethe näher über das Thema aus. Eine Probe des Textes der Geſänge in venezianiſcher Mundart und, um den Vergleich zu ermöglichen, die dieſen Strophen zugrunde liegenden Originalverſe ſind hierunten in der Anmerkung gegenübergeſtellt. Auch die Frauen auf

Taſſo, Canto I, 1. 2.

Venezianiſch:

L' arme pietose de cantar gho vogia
E de Goffredo la immortal braura,
Che al fin l' ha liberà co strussia e dogia
Del nostro buon Gesù la sepoltura;
Dè mezo mondo unito e de quel Bogia
Missier Pluton no l' ha bù mai paurà:
Dio l' ha agiutà, e i compagni sparpagnai
Tutti 'l gh'i ha messi insieme i di del Dai.

O Musa vu, che de stà nostra erbazza
No ve degnè de circondar la testa;
Ma suso in ciel fra la celeste razzà
Delle stelle ghavè coron, e vesta.
Deme da bever almanco una tazza
De quel liquor, che fa saltar la cresta;
Se missio intrighi al vero, e se ste rime
Per vu no sarà fatte, compatime.

dem Lido, beſonders in Malamocco und in Paleſtrina, ſangen in ihrem Dialekt die Strophen aus dem Taſſo, wenn ſie ihre Männer, die auf den Fiſchfang ausgezogen waren, am Abend erwarteten. Dann ſetzten ſie ſich an den Strand und ſangen ſo lange und ſo laut, bis draußen auf dem Meere das Echo von den Ihrigen wiederhallte. „Es iſt der Ausdruck einer ſtarken, herzlichen Sehnſucht, die doch jeden Augenblick dem Glück der Befriedigung nahe iſt.“

Viertes Kapitel:

Die ältere venezianiſche Kunſt

Über die schönen Künste wollte Goethe sein Gemüt auf seiner italienischen Reise beruhigen, ihr heilig Bild sich recht in die Seele prägen und zum stillen Genuß bewahren. So lautet der Eintrag in das Tagebuch nach einwöchentlichem Aufenthalt in Venedig. Die Sehnsucht und Hoffnung, die diesem nun allmählich in Erfüllung gehenden Wunsch vorausgingen, wird jeder verstehen, der weiß, welche Entbehrungen der Dichter an der Stätte seines Wirkens zu tragen hatte. Von früher Jugend an war er mit allen Fasern seines begeisterungsfähigen Herzens mit den bildenden Künsten verwachsen, bald sie selbst ausübend, bald ihren Werken nachgehend, wo sich nur irgend Gelegenheit dazu bot. Und wie dürftig war doch im Grunde genommen die Ausbeute gewesen, wenn er nun, da er die Schwelle des siebenunddreißigsten Lebensjahres überschritten hatte, die Summe seiner Bemühungen zog. Die reiche Kunstwelt des Südens, die Bauten, die Antiken, die Werke der neueren Meister, alle die Schätze, die hier so unmittelbar dem Genuß entgegen kamen, waren ihm nicht nur das Ziel seiner Wünsche, sondern sie wirkten wie eine neue Offenbarung. Mit einem Hungrigen, der lange gefastet hat und der sich nun an eine gutbesetzte Tafel setzt, bis sein Hunger gestillt ist,

verglich ihn seine Mutter, auch hier das richtige Verständnis für den Sohn mit feinem Blicke findend.

Venedig bietet den großen Vorteil, daß sich hier auf dem beschränkten Gebiete der an sich engbegrenzten Lagunenstadt die Entwicklung der Renaissancekunst an einer Fülle bedeutsamer Werke überblicken läßt — denn nur um das Rinascimento, nicht um die mittelalterliche Kunst und um die Gotik, noch viel weniger um die altchristliche Kunst konnte es sich für Goethe und seine Zeitgenossen damals in Italien handeln. Auch die Antike trat, soweit es sich um Originale handelte, in Venedig beinahe ganz in den Hintergrund, da Werke von anerkannter Bedeutung hier nicht zu finden waren. Es war im wesentlichen das sechzehnte Jahrhundert, das mit seinen Glanzerscheinungen damals den Ruhm der venezianischen Kunst ausmachte. Aber, um Goethes Urteil zu verstehen, dürfen wir unsere Betrachtungen auf dieses engumgrenzte Gebiet nicht einschränken. Gerade sein Aufenthalt in Venedig und vordem in Vicenza und Padua läßt uns das Ganze seines künstlerischen Glaubensbekenntnisses erkennen, nicht nur in Äußerungen der Teilnahme und Bewunderung der Werke, die mit ihrer Schönheit seine Seele erfüllten, sondern ebensosehr in der Ablehnung und Verurteilung dessen, was ihn unsympathisch berührte.

Wir beginnen unsere Übersicht, wie billig, mit San Marco, der Kirche des Schutzheiligen der Stadt, deren Erbauung sofort nach der Übertragung seiner Gebeine im Jahre 829 begonnen wurde. Aber im Jahre 976 brannte diese alte Kirche ab, und an dem nun errich-

teten Neubau haben die Jahrhunderte gearbeitet, geändert, hinzugetan, so daß ein wundersamer, phantastischer Bau entstand, dessen faszinierende Wirkung sich niemand entziehen kann, wenn man ihn als Ganzes nimmt, der aber doch zu so manchen Bedenken Anlaß gibt, wenn man die Einzelheiten in ihrer ästhetischen Berechtigung zu prüfen beginnt. „San Marco — sein seltsames, morgenländisches Gebilde, seine Knollen, seine Dornen, sein Filigran aus Bildsäulen und die dunklen Höhlen seiner Vorhallen", so charakterisiert ihn kurz ein geistreicher Franzose, der bekannte Hippolyte Taine. Schon in diesem „Filigran" erkennen wir das merkwürdige Stilgemisch, das die äußere Signatur dieses Baues bildet: diese Säulen und Kapitäle der verschiedensten Zeiten, altrömische von Tempeln, altchristliche aus Syrien, Dalmatien und aus anderen Ländern, ostgotische, langobardische Arbeiten sind hier vereinigt, als wolle man eine Übersicht über die Stilgattungen geben. Ursprünglich eine romanische Backsteinbasilika, ein dreischiffiges Langhaus, wurde S. Marco durch Hinzufügung von Kreuzarmen und durch Aufsetzen der Kuppeln seit dem Umbau um die Mitte des elften Jahrhunderts zum Zentralbau, die Anlage wurde nach byzantinischen Mustern und in geradezu orientalischer Pracht zu einer das Auge berückenden, farbigen Wirkung umgestaltet. In gewissem Sinne sollten sich hier auch die Ruhmestaten der Venezianer widerspiegeln, denn außer den genannten Architekturteilen fand über dem Portal auch jenes antike Rossegespann Aufstellung, das 1204 bei einem Siegeszuge aus Konstantinopel entführt wurde.

Im fünfzehnten Jahrhundert gesellten sich gotische Zutaten zu der an sich schon reichen Fassade, deren Wirkung weniger bei Tage als in der Dämmerung oder bei Mondschein am größten ist. Goethes Urteil, so wie er es an Frau v. Stein formuliert hat, klingt zunächst hart und unvorsichtig: „Die Markus Kirche muß in einem Kupfer von Dir gesehen werden, die Bauart ist jeden Unsinns werth, der jemals drinne gelehrt oder getrieben worden seyn mag. Ich pflege mir die Fassade zum Scherz als einen kolossalen Taschenkrebs zu dencken. Wenigstens getrau ich mir irgend ein ungeheures Schalthier nach diesen Maaßen zu bilden." Bei der späteren Redaktion der Italienischen Reise hat er diese Stelle des Tagebuches weggelassen, er fürchtete offenbar, mit seinem einseitigen Urteil anzustoßen und von San Marco erwähnt er nur die Kuppeln und Gewölbe und ihre farbige Mosaikarbeit: „recht gut, andere gering". Im übrigen hatte er seine Ansicht nicht geändert. So merkwürdig dieses harte Urteil klingen mag und so wenig es sich historisch rechtfertigen läßt, es liegt ihm das — bei Goethe vielleicht nicht ganz unbestimmte — Gefühl des Mangels künstlerischer Einheitlichkeit zugrunde. Wenn Zeitgenossen von San Marco versichern, „die Bauart dieser Kirche hat an und für sich keinen besonderen Wert, doch findet man hier noch unleugbare Spuren des nicht ganz erloschenen Geschmackes", so wollen solche Meinungen angesichts der unkritischen und unhistorischen Zeit nichts sagen. Wenn aber ein so feinfühliger Kenner und geschulter Historiker wie Jakob Burckhardt und die Bearbeiter der neuesten Auflagen des „Cicerone" ihr künstlerisches

Urteil über S. Marco so formulieren: „Rein als Bauwerk betrachtet, ist S. Marco von außen ziemlich nichtig und ungeschickt. Die Kuppeln heben sich in der Wirkung gegenseitig auf; die Fassade ist die unruhigste und zerstreuteste, die es gibt, ohne wahrhaft herrschende und ausgesprochene Kräfte", so sind das Worte von Kennern von überall anerkannter Bedeutung. Ähnlich ablehnend hat sich Goethe auch gegenüber dem Santo in Padua verhalten, dem er nach der Erwähnung im alten Volksbuch vom Doktor Faust: „ein Kirchen S. Anthonii genannt, ist allda, daß ihresgleichen in ganz Italia nit gefunden wird", wie man meinen möchte, eine gewisse Sympathie entgegenbringen würde. „Von diesem barbarischen Gebäude mündlich", lautet der lakonische Eintrag im Tagebuche. Auch diesen Passus hat er später in der Italienischen Reise fortgelassen. S. Antonio, einst mit der Absicht gebaut, das Gegenstück zu S. Marco zu sein, weist ebenfalls ein unerfreuliches Stilgemisch auf und bildet in seiner ungeschickten Häufung der Kuppeln ebenso wie in seinem geschmacklosen Rohbau eine Anlage, deren künstlerische Wirkung nicht hoch zu veranschlagen ist. Die Fassade sei die allermatteste des ganzen gotischen Stils, und der erste Eindruck sei durchaus weihelos und zerstreuend, meint Burckhardt von diesem Bau. Goethe steht also in seiner Ablehnung durchaus nicht vereinzelt da. Freilich sind die Gründe, die seine Stellung bedingen, weniger Empfindungssache einer feinfühligen Stilkritik, die erst im neunzehnten Jahrhundert vermöge der größeren geschichtlichen Erkenntnis sich Bahn gebrochen

hat, als eine Ablehnung, die in der Hauptsache der verhaßten Gotik gilt, die in Venedig wie in Padua lange siegreich sich behauptet hat.

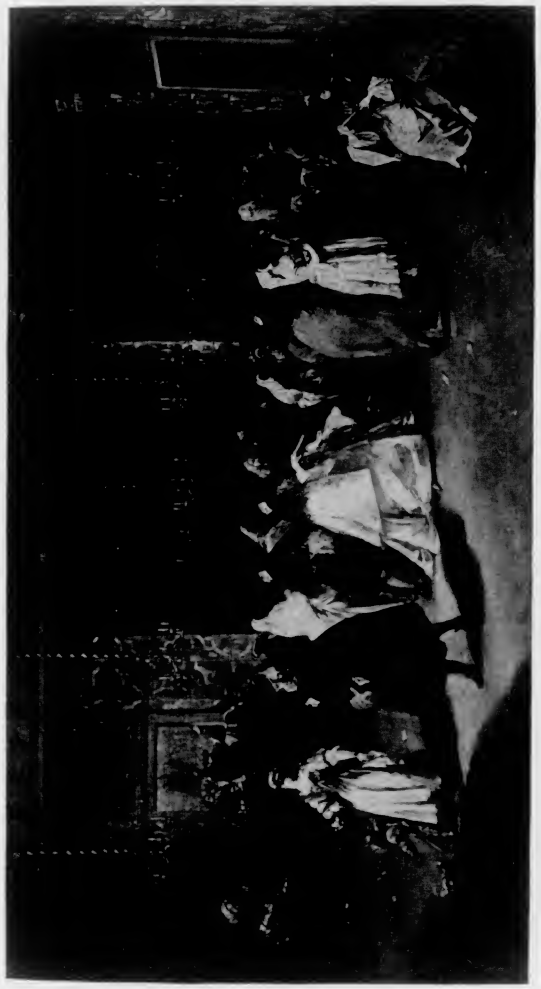
Die Abneigung gegen den gotischen Stil, der in Italien nur unter Widersprüchen eine Heimat fand und von den Meistern der Renaissancezeit als ein fremdes Element in Acht und Bann getan wurde, war den deutschen Klassizisten eine Sache heiligster Überzeugung. Gotik ist der Inbegriff der Barbarei, „gotischen" Geschmack haben, ist — so auch bei Lessing — der Vorwurf des Altfränkischen, Ungeschickten. Wer von diesen Begriffsbestimmungen sich eine Vorstellung machen will, lese z. B. die Ausführungen von Raphael Mengs. „Unter die Rubrik Gothisch häufte ich alle synonimische Mißverständnisse ... Nicht gescheidter als ein Volk, das die ganze fremde Welt barbarisch nennt, hieß alles Gothisch" — so hatte Goethe selbst in seinem Hymnus auf Erwin von Steinbach und das Straßburger Münster jene Vorwürfe gegeißelt, die er selbst einst der Gotik „vorm Anblick eines mißgeformten, krausborstigen Ungeheuers" gemacht hatte. In Straßburg, angesichts des Münsters, glaubte er dieses Vorurteil gründlich überwunden zu haben. Das war aber nur ein kurzes Intermezzo in seiner künstlerischen Überzeugung. „Und von der Stufe, auf welche Erwin gestiegen ist, wird ihn keiner herabstoßen" — das war leider eine Hoffnung, zu der er sich bald selbst nicht mehr bekannt hat. In Italien, wo er auf den Spuren der Alten wandeln wollte, wurde ihm die Gotik nun erst recht, was sie schon andern und ihm früher gewesen war: der Stil

der Barbarei, und gar in Venedig, wo der gotische Stil in einer Menge charaktervoller Palastanlagen, die dem Canale grande sein großartiges Gepräge verleihen, sich zu einer bodenständigen Kunst entwickelt hatte, mußte ihm neben der Enttäuschung, die er vor S. Marco empfand, im Stillen noch manches herbe Urteil über die Lippen gehen. Auch über den Dogenpalast. Denn wenn er im Tagebuche schreibt: „Der herzogliche Palast, besonders die Fassade nach dem Markusplatz. Das sonderbarste, was der Menschen Geist, glaub ich, hervorgebracht hat" und hinzufügt: „Mündlich mehr", so darf man hier weniger eine augenblickliche Unsicherheit der Ansicht als eine gewisse Scheu erblicken wiederum seiner Enttäuschung Ausdruck zu geben. Auch bei diesem stolzen Bauwerk, das John Ruskin die vornehmste Verkörperung der venezianischen Bauschule, den Parthenon Venedigs nennt, ist es merkwürdig, daß der Dichter dreißig Jahre später kein Wort des Lobes und der Anerkennung findet. Interesse gewannen ihm momentan nur die gedrungenen Säulen des Erdgeschosses ab. Man glaubte früher nämlich unter dem Einfluß des Gefühls, daß der ungeheure massige Oberbau die untere Säulenhalle in den Boden drücke, das untere Geschoß habe durch Auffüllung des Bodens, um diesen vor Überschwemmungen zu sichern, an Höhe verloren, ein Irrtum, der durch Nachgrabungen berichtigt worden ist. Gewiß gibt der Dogenpalast ebenso wie die Markuskirche zu ästhetischen Bedenken Anlaß. Sie sind oft geäußert worden: die statischen Gesetze, nach denen die Obergeschosse sich auf einem massiven Unterbau leicht

und luftig erheben müssen, waren in das Gegenteil verkehrt; die untere Bogenhalle erscheint, was schon angedeutet wurde, zu gedrückt und zu schwer und die auf die zweite Bogenhalle drückende Mauermasse lastet geradezu auf dem Unterbau. Aber ebenso richtig ist die Beobachtung, daß gerade dieser Verstoß gegen das Herkömmliche den Bau interessant macht und keinesfalls in seinem geplanten würdevoll-majestätischen Eindruck schädigt. Solche Bedenken würde aber Goethe wohl ausgesprochen haben. In erster Linie dürfte ihn wieder die Gotik, die ihm hier zwar nicht in dem reichen Stile der nordischen Dome und Münster entgegentrat, sondern in der eignen Formenwelt der venezianischen Palastarchitektur, dürften ihn die Säulenhalle des ersten Stockwerkes, die Fenster in dem Mauerwerk darüber an den in die Kunst des Südens eingedrungenen nordischen Fremdling erinnert haben.

Solche Reminiszenzen, bewußte oder unbewußte, waren ihm gerade auf seiner Italienfahrt zuwider[1]).

[1]) Bezeichnend hierfür ist folgende Beobachtung: In dem Tagebuche erwähnt er, im Palazzo Farsetti befindlich, einen Abguß von Architekturstücken vom Tempel des Antonin und der Faustina in Rom, daran die Bemerkung knüpfend: „wovon ich dir eine flüchtige Idee zu geben, aus den Werken des Palladius die Formen leicht durchzeichnen will". Diese Bemerkung läßt er in der Italienischen Reise weg und ersetzt sie durch folgenden Ausfall gegen die Gotik: „Das ist freilich etwas anders als unsere kauzenden, auf Kragsteinlein über einander geschichteten Heiligen der gothischen Zierweisen, etwas anders als unsere Tabakspfeifensäulen, spitze Thürmlein und Blumenzacken; diese bin ich nun, Gott sei Dank, auf ewig los." (!) Das schrieb der alte Goethe, aber der junge hatte nicht anders gedacht.



Francesco Guardi, Ridottoszene

Hier suchte er die künstlerische Hoheit und Würde in anderer Gestalt, und die Ideale, wie er sie suchte und fand, waren seit Jahren schon Grundfesten seines künstlerischen Glaubensbekenntnisses, ihr Träger aber, der große Andrea Palladio (1518—1580). Der Leser des Tagebuches der Italienischen Reise oder der Italienischen Reise in ihrer späteren Gestalt weiß, welche Zauberkraft der Name dieses Meisters auf Goethe ausgeübt und welche grundlegende Bedeutung seine Werke für seine Kunstanschauung besessen haben. Ja, man kann wohl sagen, keiner der großen Meister, die ihm in ihren Werken damals nahetraten, selbst Raphael und Michelangelo nicht ausgenommen, ist ihm bei seinem Drange, sich in das künstlerische Schaffen der Vorzeit zu vertiefen, so viel geworden wie Palladio. Und er war ihm nicht nur groß als Künstler, dessen Werke ihm zum Urquell seiner Ideale hinleiteten, sondern groß als Mensch: „Palladio ist ein recht innerlich von innen heraus großer Mensch gewesen." Denn die Betrachtung und der Genuß seiner Werke wurde ihm jedesmal zu einem persönlichen Erlebnis, er konnte mit ihm denken, fühlen, er teilte mit ihm eine Welt, in der zu leben ihm selbst ein heiliges Bedürfnis war. Gehörte doch auch die „Iphigenie", die er mit auf die Reise genommen hatte, das dichterische Ergebnis jener Wochen, einer Kulturwelt an, auf die Palladio das hohe Lied seiner Kunst gesungen, die durch Winckelmann ihre Auferstehung gefeiert hatte.

Denn Palladios Weg kam direkt von Rom und führte über die Antike. Nicht die Renaissancebauten

und ihre Meister, Bramante, Raphael, San Gallo oder Michelangelo haben ihn in Rom beeinflußt, sondern er ging zurück unmittelbar auf die Kunst der Kaiserzeit. Von den gewaltigen Thermenanlagen, dem Kolosseum, von Baueresten, die seitdem der Zeit zum Opfer gefallen sind, von Triumphbögen und vom Pantheon nahm er seinen Maßstab und die „große Ordnung", die er mit beispiellosem Erfolg in die Architektur einführte, so daß sie sich bis beinahe auf die Gegenwart und in den meisten Ländern Europas als eines der großzügigsten Fassadenmotive gehalten hat. Er hat die verschiedensten Gegenden Italiens besucht, hat dreimal in Rom geweilt und ist auch im Auslande (in Dalmatien und in der Provence) gewesen, um die Reste alter Gebäude genau zu studieren und auszumessen, wobei er sah, daß alles wohl berechnet und mit feinem Sinn für Verhältnisse gedacht war. Zahlreiche Zeichnungen, die er auf seinen Reisen gemacht hat, lassen den Umfang seiner Studien erkennen. Da Palladio stets der Ansicht gewesen, so erzählt er selbst, daß die alten Römer wie in vielen andern Dingen, auch in der Architektur alle Späteren weit übertroffen haben, so erwählte er sich als Meister und Führer den Vitruv. „Was ist die Baukunst anders," so schreibt er, „als die Proportionalität der Glieder an einem Körper. Dieser muß mit jenen, die Glieder mit dem Gesamtkörper in einem harmonischen Verhältnis stehen, wodurch jene Schönheit erreicht wird, welche die Griechen Eurhythmie nannten." Diese Definition ist beinahe wörtlich den ästhetischen Grundlagen der Baukunst, wie sie Vitruv

im zweiten Kapitel des ersten Buches gibt, entnommen: aber Palladio wußte sie auch in die Praxis umzusetzen und bald in den großartigen Verhältnissen einer Kirche oder eines Palastbaues, bald in der Architektur eines Villino oder bei Nützlichkeitsbauten, wie Brücken in eine Form zu bringen, deren Merkmal sich am schönsten mit „der edlen Einfalt und stillen Größe" deckt, die Winckelmann auf die antike Kunst selbst angewendet hat. Was aber des Meisters künstlerisches Eigentum ist, inwiefern er den antiken Formenschatz selbständig zu neuem Leben brachte, auch einen neuen Ausdruck für seine persönlichen, architektonischen Gedanken fand, das zeigten jene Bauten, die in Vicenza und in Venedig Goethes Begeisterung hervorriefen. Die Großzügigkeit ihrer äußeren Architektur, die es nicht auf ornamentale Zutaten absieht, sondern in hervorragendster Weise das Tektonische betont, geht Hand in Hand mit einer Großartigkeit der Disposition des Grundrisses, mit einer Klarheit des Aufbaues und einer wunderbaren Raumgestaltung im Innern. In jener, in der äußeren Architektur, hat er mit größtem Glück und als Vorbild für die kommenden Jahrhunderte eine Reihe von Motiven erfunden, die seinen Bauten ihr charakteristisches Gepräge verleihen. Hierher gehört die mehrere Stockwerke verbindende große Ordnung, die Anwendung der Säulenhalle mit horizontalem Gebälk, Motive, denen seine Bauten den Eindruck erhabener Größe verdanken. Ein echtes, palladianisches Motiv — am schönsten und reichsten bei der Basilika in Vicenza entwickelt — sind die kleinen, dorischen oder ionischen gekuppelten Säulen, die, ein bis zum Pfeiler

reichendes Architravstück tragend, einen darüber sich spannenden Fenster- oder Türbogen aufnehmen. Das am gewaltigsten wirkende Motiv der palladianischen Architektur ist aber der wie ein Tempel dem Bau vorgelagerte, mit Giebel gekrönte Säulenportikus, der den Fassaden ihren feierlichen Ausdruck, das Himmelaufstrebende und ihre erhabene, ernste Größe verleiht. Zwei Kirchen in Venedig verdanken diesem Motiv ihre grandiose Wirkung: S. Giorgio Maggiore, von den Benediktinern 1560 dem Meister in Auftrag gegeben, in der Form einer gewölbten, dreischiffigen Pfeilerbasilika gehalten, mit Kuppel, die Fassade nach der Piazzetta zugewendet, aber erst nach Palladios Tod von Scamozzi vollendet und 1616 eingeweiht. Dem inneren Grundriß entspricht die dreiteilige Fassade, die von einem Säulenportikus, wie bei einem antiken Tempel gebildet wird. Noch höher steht aber das zweite Werk, das als einer der schönsten Bauten Palladios von jeher geschätzt ist, die Kirche Il Redentore auf der Giudecca, 1576 nach der großen Pest gestiftet, mit einer von zwei korinthischen Pilastern an den Ecken und zwei Halbsäulen getragenen, wie S. Giorgio auf einem Stufenunterbau sich erhebende Tempelfront, in den reinen, durchgebildeten Details und Verhältnissen, wie sie sich in der Fassade aussprechen, und dementsprechend wieder in der inneren Harmonie des Raumes San Giorgio noch überlegen, weshalb Goethes Bemerkung, daß ihm hier „gewisse Unschicklichkeiten" aufgefallen seien, während sie ihm bei Redentore überwunden zu sein schienen, das Richtige trifft.

Der gekrönte Säulenportikus kehrt auch da wieder, wo er vielleicht nicht am Platze ist, bei seinen Villen bauten, deren berühmteste, die Villa rotonda bei Vicenza, über das, was ein Landhaus sein soll, hinausgeht. Das hat Goethe sofort empfunden. „Hier konnte der Baumeister machen was er wollte und er hats beynahe ein wenig zu toll gemacht." Der Grundriß des Baues ist vollkommen symmetrisch. Ein großer, von einer Kuppel überdachter Rundsaal wird von Seitengemächern so umgeben, daß sich ein Quadrat ergibt, an dessen Seiten sich statt der üblichen, nach dem Garten sich öffnenden Loggia vier mächtige, sechssäulige Tempelfronten vorlagern. Wenn auch niemand in einer italienischen Villa nordische Behaglichkeit suchen wird, so ist dieser Bau selbst auch für südliche Verhältnisse unwohnlich und, eben weil er in seiner Anlage so groß und majestätisch, im Innern so palastartig wirkt, unzweckmäßig und unbehaglich. Etwas von diesem Widerspruch zwischen der idealen Forderung und der realen Erscheinung der Zweckmäßigkeit ist es wohl auch, was der Dichter meint: „Die größte Schwierigkeit ist immer, die Säulenordnungen in der bürgerlichen Baukunst zu brauchen. Säulen und Mauern zu verbinden, ist ohne Unschicklichkeit beynahe unmöglich." Aber sieht man, so folgert er, von diesen ästhetischen und technischen Bedenken ab, so kommt es darauf an, „wie" er die konstruktiven Massen „durcheinander gearbeitet", d. h. verbunden hat, „wie" er durch die Gegenwart, d. h. die Erscheinung seiner Werke, imponiert „und vergessen macht, daß es Ungeheuer sind". Wie der große Dichter, „der aus

Wahrheit und Lüge ein Drittes bildet, das uns bezaubert", fügt er hinzu. Diese Form des Urteils ist für Goethes Betrachtungsweise sehr bezeichnend, denn bei aller Begeisterung, die ihn in Palladio keinen phrasenhaften Nachempfinder der Antike, sondern einen modernen, selbstständigen Verarbeiter alter Bauformen erkennen läßt, hat er sich das Maß objektiver Kritik bewahrt, das gerade in diesem Falle uns besonders wertvoll ist. Aber anderseits empfand wiederum Goethe, was die Wirkung der Villa bedingt: die Fähigkeit des Künstlers, sich dem gegebenen Terrain anzupassen, indem er sie auf die Spitze eines Hügels stellt, von allen Seiten gleich sichtbar und deshalb in der Architektur auch gleichmäßig entwickelt. Der Blick von ihr hinüber nach den friulanischen Bergen und wieder hinab in die Ebene oder hinüber nach dem Monte Berico ist, in seiner Geschlossenheit und doch auch wieder in seiner Mannigfaltigkeit, mit der großartigste, den man auf italienischem Boden an einer derartigen Stätte haben kann.

Zur Reihe dieser Monumentalbauten gehört das berühmte Teatro Olimpico (nach Palladios Plänen erst 1584 von Scamozzi vollendet) in Vicenza nicht, denn eine Fassadenentwicklung war nach den lokalen Verhältnissen unmöglich. Es ist vielmehr nur ein Innenbau, der sich möglichst an Vitruvs Vorschriften über den Theaterbau anschließt: um eine halbe Ellipse herum gruppiert sich der amphitheatralische Zuschauerraum, auf dessen oberster Sitzreihe sich wie bei den römischen Theatern eine Säulenhalle erhebt. Der Bühnenraum wird von einer Prachthalle in zwei Geschossen gebildet;

sie wird in der Mitte durch ein hohes Portal, diesem zur Seite von zwei Türen durchbrochen, die auf perspektivisch verjüngte Straßen führen. Das ganze ist aus Holz hergestellt. Palladios Erfindung ist, abweichend von Vitruv, dieser feststehende Bühnenraum, ein Städtebild der Renaissancezeit von festlicher Pracht und reicher Wirkung, das Ganze (das jetzt restauriert wird) muß einst, als Sophokles' König Ödipus bei seiner Einweihung aufgeführt wurde, einen mächtigen Eindruck gemacht haben. Goethe fühlte sich hier wohl im Stillen nach Weimar zurückversetzt und fand, daß Palladios Bau ihm wie ein vornehmes, reiches, wohlgebildetes Kind vorkomme gegen einen klugen Kaufmann, der weder so vornehm, so reich, noch so wohlgebildet ist, aber besser weiß, was er mit seinen Mitteln anfangen kann — die beste Charakteristik zwischen den nüchternen Nützlichkeitsbauten des Nordens und der festlich und heiter gestimmten Renaissancearchitektur des Südens.

In Venedig sind, außer den genannten beiden Kirchen, die Fassade von S. Francesco della Vigna, die vor Sansovinos Entwurf bevorzugt wurde, das Kloster der Carità, das die Nachahmung eines antiken Hauses werden sollte (nur ein Teil wurde vollendet, von dem ein Stück durch einen Brand vernichtet wurde), sowie die beiden kleinen Kirchen delle Zitelle und Santa Lucia nach Palladios Plänen ausgeführt. Sein prunkvoller Entwurf für die Rialtobrücke, auf dem er Verkaufsbuden in drei Reihen angeordnet hatte, kam nicht zur Ausführung, da man Antonio da Pontes kühnem und malerischem Plan für den Bau den Vorzug gab.

Was Goethe die Beschäftigung mit Palladio und das Verständnis seiner Bauten wesentlich erleichterte, war die Tatsache, daß der Meister an der Hand einer größeren Publikation den besten Einblick in sein künstlerisches Schaffen gewährt. In seinem, im Jahre 1570 erschienenen Werke „Von der Architektur" (I quattro libri dell' architettura ne' quali dopo un breve trattato de' cinque ordini e di quelli auvertimenti, che sono più necessarij nelle fabricare usw.) hatte er in vier Büchern seine Lehre von den antiken Formen und Proportionen entwickelt und die Zeichnungen von achtundzwanzig ausgeführten Privatpalästen und Villen und acht nicht ausgeführten Bauwerken veröffentlicht. Dieses, später auch popularisierte Werk ist es sicher mit gewesen, wenn Palladios Einfluß auf die Architektur der auf ihn folgenden Jahrhunderte so gewaltig gewesen ist. Der Herausgeber eines Sammelwerkes über den Meister, Bertotti Ottavio Scamozzi (1726—1800), der sich dem kritischen Versuche unterzogen hatte, die Bauten und Entwürfe, die dem Meister im Laufe der Zeit fälschlich zugeschrieben worden waren, von den nachweisbar echten auszuscheiden, hat Goethe bekanntlich in Vicenza aufgesucht und von ihm einige Kenntnisse erworben. Die ganze Größe Palladios, die auch Goethe trotz seiner Begeisterung und seiner Mühe nicht ganz hat umfassen können, ergibt sich aber erst, wenn man den Schatz der von ihm hinterlassenen Zeichnungen, zum Teil Entwürfe von nicht ausgeführten Monumentalbauten, zur Beurteilung seines Kunstcharakters heranzieht. Eine kleine Anzahl von ihnen befindet sich im

Museo civico im Palazzo Chieregati in Vicenza, die bei weitem größte Anzahl, 250 Blätter, die zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts in einem palladianischen Bau, der Villa Maser bei Treviso, von einem Engländer entdeckt wurden, beim Herzog von Devonshire in Chiswick in England.

Palladio blieb für unseren Dichter der Inbegriff der Würde und Hoheit in der Architektur, und als Künstler der Meister, der am stärksten und glücklichsten die edle Einfalt und stille Größe der alten Kunst in der neuen Form alter Überlieferung verkörperte. Goethe ging an Jacopo Sansovino, der sich nicht minder mit heiligem Eifer in die Antike versenkt hatte und von Rom her bereits eine große künstlerische Vergangenheit hinter sich hatte, an dem berühmten Veroneser Baumeister Sammichele, auch an Vincenzo Scamozzi und ihren Werken, wenn auch nicht achtlos, so mit weit geringerem Interesse vorüber. Über einen anderen Meister hat er wieder ein hartes Urteil übrig. Santa Maria della Salute, der an dominierender Stelle am Canale grande errichtete prunkvolle Bau Longhenas, eines Palladio-Schülers, von dem Volkmann, Goethes Reiseführer, sagt, das Gebäude habe der Meister in einem edlen Geschmack angegeben, flößt dem Dichter sogar Abscheu ein: „Das Ganze bis in's einzelne Muster über Muster eines schlechten Geschmacks, eine Kirche, die Werth ist, daß Wunder drinne geschehen." Auch dieses Urteil hat er in der späteren Redaktion der Italienischen Reise unterdrückt und dafür über den Bau kein Wort gesagt. Man muß sich freilich hüten, im Tage-

buche den Mangel einer Erwähnung von dem oder jenem Werke als ein ſtilles Zeichen abſprechender Kritik zu halten, doch iſt an des Dichters einſeitigen Urteil über die Architektur nichts zu ändern.

Auch der Plaſtik der Renaiſſancezeit gegenüber verhielt ſich das achtzehnte Jahrhundert merkwürdig zurückhaltend. Bemerkungen, wie die von Volkmann über Donatellos Gattamelata in Padua oder über Verrocchios Colleoni vor S. Giovanni e Paolo in Venedig („überhaupt iſt das ganze Monument mittelmäßig gerathen") entſprachen dem äſthetiſchen Niveau von damals. Mengs war der Anſicht, daß die Statuen der beſten Renaiſſancekünſtler, die in Venedig und Florenz ſich finden, im Vergleich zum Marc Aurel auf dem Kapitol froſtig und ohne Leben ſeien, und ein Äſthetiker, wie der bekannte Berliner Johann Georg Sulzer, meint: „Wiewohl die Neueren wirklich einige große Bildhauer gehabt haben, ſo kann man doch eigentlich nicht ſagen, daß die Bildhauerkunſt jemals in den neueren Zeiten wirklich in Flor geweſen ſei." Goethe war ſelbſtverſtändlich nicht dieſer beſchränkten Anſicht, aber er fühlte ſich, da der Schwerpunkt ſeiner künſtleriſchen Studien nie auf dieſem Gebiete gelegen hatte, hier unſicher, und der Vergleich mit der Antike ließ ihn zu keinem ungetrübten Genuß kommen. Dieſelbe Zurückhaltung beobachtet er übrigens auch in Rom den Skulpturen Michelangelos gegenüber: er fühlte wohl, daß ſie wie die Deckengemälde der Sixtina, die die mächtigſte Wirkung auf ihn ausübten, auch Werke eines Genies waren, aber es war ihm unmöglich, einen

Standpunkt zu gewinnen, der ihn zu einer gleichen Anerkennung, wie bei den Malereien, hätte kommen laſſen. So ſchwieg er lieber, ſtatt leere Worte zu machen, denn da er auch in künſtleriſchen Dingen den Mut der eigenen Überzeugung beſaß, ſo ſprach er dieſe nur dann aus, wenn ſie tief aus ſeinem Innern entſprang. Den Mangel genügender Kenntniſſe der Renaiſſanceplaſtik hat er ſpäter beſonders empfunden, als er ans Werk ging, Cellinis bekannte Selbſtbiographie zu überſetzen. Er ſchreibt da: „Da ich mich in meinem Leben vor nichts ſo ſehr als vor leeren Worten gehütet und mir eine Phraſe, wobei nichts gedacht oder empfunden war, an Anderen unerträglich, an mir unmöglich ſchien, ſo litt ich, bei der Überſetzung des Cellini, wozu durchaus unmittelbare Anſicht gefordert wird, wirkliche Pein." (Tag- und Jahreshefte 1803.)

Freier und ſicherer ſtand er zu der Malerei, denn ſeine Studien reichten hier bis in ſeine Jugend zurück. Von allen italieniſchen Lokalſchulen iſt ſicher die venezianiſche in Deutſchland am bekannteſten geweſen. Man denke daran, daß Dürer zweimal in Venedig, Tizian zweimal in Augsburg geweſen und vergegenwärtige ſich die regen Handelsbeziehungen zwiſchen Süddeutſchland und Venedig. In Leipzig hatte Goethe während ſeiner Studienzeit die Winckleriſche Kunſtſammlung eingehend kennen gelernt. Ein Drittel ſämtlicher italieniſcher Künſtler gehörte der venezianiſchen Schule an, aus der von Giorgione bis auf Canaletto alle großen Namen zu finden waren. Damals — 1767 — war es, wo Argensvilles „Leben der berühmteſten Maler" in deutſcher

Überſetzung erſchien und dem jungen Dichter Anlaß zu fleißigen Studien gab. Auch in dieſem Werke war ein umfangreicher Abſchnitt den venezianiſchen Malern gewidmet, wenn man ihm auch wie allen andern ähnlichen Werken zugute halten muß, daß die Kunſt bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts nicht exiſtierte. Die Betrachtung beginnt vielmehr auch hier mit Giorgione, da „wenn er gleich ſeine Fehler hat, die venezianiſchen Künſtler ſich doch nicht zu ſchämen brauchen, ihn an den Anfang ihrer Schule zu ſetzen". Wenn hier die hiſtoriſche Erkenntnis ſich Bahn gebrochen hat und auch die älteren venezianiſchen Meiſter in das Geſichtsfeld der Künſtler und Kunſtfreunde eintraten, ſo hat ſicher gerade Goethe einen weſentlichen Anteil hieran. Bei ſeinem zweiten Aufenthalt in Venedig, im Frühjahr 1790, nahm er Gelegenheit, in den reichlichen Mußeſtunden die venezianiſche Malerei in geſchichtlicher Abfolge, „von vorneherein" zu ſtudieren und er hatte daran nicht nur viel Freude, ſondern es drängten ſich ihm auch allerlei Ergebniſſe und Bemerkungen auf „wo nicht ganz neue, doch von neuen Seiten". Damals war es, wo der mit Goethe von Rom her engbefreundete Maler Fritz Bury gleichzeitig mit Heinrich Meyer mit dem Dichter in Venedig zuſammentraf. Dieſer war es, der den jüngeren Künſtler auf die Kunſtſchätze des Quattrocento hinwies, und Bury fing nun an, Bellini zu ſtudieren, in Mantua die Fresken des Andrea Mantegna, auf die ihn Goethe ebenfalls aufmerkſam gemacht haben wird; in Florenz traten Fra Angelico und andere Quattrocentiſten hinzu — mit einem Male wurde

das künſtleriſche Intereſſe auch nach rückwärts verlegt. Heinrich Meyer meint (in ſeinem Aufſatz „Neudeutſche religios-patriotiſche Kunſt" in „Kunſt und Altertum 1817"), dieſes bloß zufällige Ereignis habe vielen Einfluß auf den Gang des Geſchmacks gehabt, denn von derſelben Zeit ab habe ſich die Vorliebe der lebenden Generation für alte Meiſter (er deutet damit auf die ſog. Nazarener hin) immer entſchiedener ausgeſprochen. So hätte denn Goethe zu einer künſtleriſchen Bewegung, die er in ihren Tendenzen nie gutheißen konnte, letzthin ſelbſt mit die Anregung gegeben. Dabei iſt aber zu erwähnen, daß bei dieſer neudeutſchen Kunſtbewegung und der Nachahmung der älteren italieniſchen Meiſter gerade die älteren venezianiſchen Künſtler am meiſten in dem Hintergrunde ſtanden.

Daß Goethe in Padua Mantegnas Fresken in der Kirche der Ermitani kennen lernte, war für ihn ein großer Gewinn, denn es war der erſte Schritt zu einer geſchichtlich-objektiven Betrachtungsweiſe der italieniſchen Malerei, mochte ſeine Liebe für Mantegnas Kunſt letzthin auch darin ihren Grund haben, daß in der ſtarken Anlehnung an das Altertum in der durchgehends antiken Tracht, die andere Zeitgenoſſen des Künſtlers durch das moderne Koſtüm erſetzten, ſowie auch in der Architektur ihm beſonders ſympathiſche Züge entgegentraten. „Das Studium der Antike gibt die Geſtalt, ſodann aber die Natur Gewandheit und letztes Leben," ſo ſchrieb er noch 1823 bei der Beſprechung von Mantegnas „Triumphzug Cäſars". Als aber der Dichter das erſte Mal in Venedig die großen Eindrücke der dortigen Kunſtwelt

auf sich wirken ließ, hat er den venezianischen Zeitgenossen eines Mantegna kaum Beachtung geschenkt. Und so wie die Zeit dachte, begreifen wir, daß Tizian, das Haupt und der Ruhm der venezianischen Kunst, daß Tintoretto und Paul Veronese, nicht Bellini und Giorgione (von dem man allerdings so gut wie nichts kannte) oder Palma und andere, deren Werke sein Reisehandbuch nennt, beinahe ausschließlich im Mittelpunkte seines Interesses stehen. Wenn Mengs mit allerhand fadenscheinigen Bemerkungen (so 1786 in seinen hinterlassenen Werken wieder abgedruckt) Tizian, obwohl er ihn zu den drei Leuchten der Malerei zählte, gegenüber Raphael und Correggio herabsetzt, so folgt auch diesmal Goethe seiner eigenen selbständigen Überzeugung, die ihm Ehre macht, indem er sich zu dem unsterblichen Ruhm des großen Meisters rückhaltslos bekennt. Ob er Tizians Größe ganz in sich aufgenommen hat, mag trotzdem zweifelhaft erscheinen. Das war aber nicht ein Mangel an heißem Bemühn, sondern ein solcher an der ganzen Theorie, die den damaligen Kunstbetrachtungen zumeist zugrunde lag. Philipp Moritz hat einmal (in seinen Reisen eines Deutschen in Italien) diesen prinzipiellen Irrtum mit treffenden Worten, die erst heutigen Tages zum anerkannten Fundamentalsatz der Kunstkritik geworden sind, Ausdruck gegeben: „Da bei der Malerei so sehr viel auf der Ausführung beruht und der unterliegende Gedanke bei den vortrefflichsten Zusammensetzungen („Compositionen") im Grunde nur Nebensache bleibt, so scheint es keiner der größten Lobsprüche zu sein, die man einem Künstler beilegen kann, wenn man ihn einen denkenden

Künstler nennt, obgleich diese Eigenschaft an sich immer ihren Werth behält." Und auf Tizian angewandt meint er: „Um ein Tizianisches Gemälde in seiner Schönheit zu betrachten, muß das Auge sich erst gewöhnen, ganz Auge zu sein . . ." Eine solche, für jene Zeit ganz ungewöhnliche Art, künstlerisch zu sehen und zu urteilen hätte aber zur Voraussetzung gehabt, daß man, was Moritz ebenfalls wünscht: „das Schöne, was hier unmittelbar vor dem Auge steht, nicht zu weit in dem Gebiet der Phantasie oder etwa in dem Gedanken sucht". Wer in der Wahl des Themas und seiner Behandlung beinahe grundsätzlich einen Vorzug oder Nachteil in einem Gemälde sah und auf dem Pfade der Antike wandelte und diese zum kanonischen Maßstab auch für die neuere Kunst zu machen geneigt war, konnte sich zu einer solchen strengen Art der Auffassung nicht bekennen.

In einem andern Punkte aber läßt Goethe Tizian alle Gerechtigkeit widerfahren, und zwar gerade da, wo er, wie überhaupt die venezianische Kunst, die höchsten Triumphe gefeiert hat: in der Harmonie und wunderbaren Glut der Farben, in der ganzen malerischen Haltung seiner Werke. In der „Geschichte der Farbenlehre", die den späteren Jahren seines Lebens angehört, aber gerade in diesen künstlerischen Fragen auf den Eindrücken beruht, die er namentlich während seines zweiten venezianischen Aufenthaltes in sich aufgenommen hatte, bespricht er feinsinnig auf Grund seiner umfassenden Studien den Kolorismus der italienischen Meister und besonders eingehend den der Venezianer. Man

fühlt, er spricht hier als Fachmann, nicht als Historiker und Theoretiker. „Auf die Wahrheit ihrer Farbenmischung hatten die Meister der venezianischen Malerschule ihr Hauptaugenmerk gerichtet und darin angezeigtermaßen einen sehr hohen Grad erreicht; ja, Tizian ist vielleicht in diesem Stück für vollkommen und unübertrefflich zu halten." Er führt dann seine Beobachtung im einzelnen weiter aus und kommt schließlich zu der Bemerkung: „Jacopo Bassano, Tintoret und Paul Veronese folgten der von Giorgione und Tizian eingeführten Weise, zwar nicht als knechtische Nachahmer, doch unterschied sich ihr Kolorit auch nicht als eigentümlich, sondern es muß dasselbe als Nuancierung des allgemeinen Charakters, wodurch die venezianische Schule sich von den übrigen unterscheidet, angesehen werden." Man mag auch hier sein feines Auge und die Schärfe seines Urteils beachten!

Francesco Guardi, Der Besuch im Kloster

Fünftes Kapitel:

Venezianische Kunst im achtzehnten Jahrhundert

Der venezianischen Kunst seiner Zeit, im weiteren Sinne: der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, die sich seit der klassischen Zeit nirgends in Italien einer so kräftigen Nachblüte erfreute wie in Venedig, stand Goethe ziemlich zurückhaltend gegenüber wie andere, die mehr als er über den Wandel der Zeiten ein Urteil sich zu bilden berufen waren. Kam er doch nicht, um der Gegenwart seine Huldigung darzubringen, und in Italien, wo das Altertum seine Sinne ganz gefangen nahm, konnte unmöglich sein Jahrhundert auf ein besonders teilnehmendes Interesse rechnen. Raphael Mengs schränkte sein historisches Urteil über die venezianische Kunst auf ihre großen Vertreter im sechzehnten Jahrhundert ein und schloß mit Tintoretto ab: die Malerei in Venedig verfiel dann, weil die Nachfolger der großen Meister „sich nur um die Leichtigkeit bekümmerten, ohne nach dem Gründlichen und Vortrefflichen dieser Männer zu trachten. Das, was man gemeiniglich Geschmack nennt, blieb der einzige Gegenstand dieser Schule". So urteilte ein Künstler, der allerdings seiner Würde und Größe sich sehr bewußt war, denn ihm war von Winckelmann die hohe Anerkennung erwiesen worden, der „größte Künstler seiner und vielleicht auch der folgenden Zeit zu sein". In diesem En-

semble war demnach für Tiepolo kein Raum mehr übrig. Diese merkwürdige Einseitigkeit steht aber nicht vereinzelt da. Wer z. B. Argensvilles „Leben der berühmtesten Maler" liest, aus dem Goethe als Student seine geschichtlichen Kenntnisse geschöpft hatte, wird finden, daß wohl Piazzetta erwähnt und Rosalba Carriera der Ehre eines eingehenden Abschnittes teilhaftig wird, aber Tiepolo vollkommener Vergessenheit anheimgefallen ist.

Die venezianische Kultur des achtzehnten Jahrhunderts, reich an bedeutenden Erscheinungen, stand, darüber konnte sich niemand täuschen, schon in moralischer Hinsicht im Zeichen des Niederganges und je mehr Jahrzehnte ins Land gingen, desto mehr zeigten sich im innern Leben des Volkes die Spuren des Verfalls, dem die Republik schließlich wie der Forderung eines Naturgesetzes erlegen ist. Aber mag auch der Geist des Zeitalters wie anderwärts in der bildenden Kunst seinen Ausdruck gefunden haben, diese Kunst selbst trägt keinen hippokratischen Zug an sich, sie erfreut sich vielmehr, dem Volkscharakter entsprechend, einer heiteren Art, ja sie fühlt die Macht in sich, neue kräftige Schößlinge zu treiben, die Italien und der alten Venezia alle Ehre machen. An erster Stelle mag hier Giovanni Battista Piazzetta stehen (1682—1754), der Vorläufer Tiepolos, erst Holzschnitzer, dann Maler, der bei den alten venezianischen Meistern das beste lernte, schließlich aber auf eigene Füße sich stellte, insofern er sich von der alten kirchlichen Tradition durch seine, die ungeschminkte Wahrheit liebende Naturanschauung loslöste und in seinen Licht- und Schattenkontrasten einen neuen malerischen

Stil begründete. Goethe sah im Santo zu Padua eine Enthauptung Johannes des Täufers, „ein recht brav Bild. Immer des Meisters Manier vorausgesetzt." Sein „Triumph des heiligen Dominikus" in S. Giovanni e Paolo in Venedig führt uns zu dem Meister hinüber, dessen Werke der venezianischen Kunst des achtzehnten Jahrhunderts am meisten den Stempel aufgeprägt haben. Giovanni Battista Tiepolo, seiner Geburt nach noch dem letzten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts angehörend, in allem, was seine Kunst beseelt und was sie groß macht, ein echter Venezianer, ist der bedeutendste italienische Künstler seiner Zeit, er ist aber auch eine internationale Größe, deren Ruhm in Italien ebensosehr sich verbreitete wie in Deutschland und in Spanien. Zeugen dieses Ruhmes sind das Würzburger Schloß, wie das Kloster von Aranjuez und der Königspalast in Madrid, die er mit berühmt gewordenen Gemälden geschmückt hat, denn die letzten acht Jahre seines Lebens (er starb 1770) hat er in Spanien zugebracht. Seine Vaterstadt ist überreich an Werken seiner Hand und in Kirchen und Palästen kann man den Künstler der strahlenden lichten Farbenwelt, sein außerordentliches dekoratives Genie, die spielende Leichtigkeit seiner Phantasie und seiner Konzeption bewundern. Sein heiteres Temperament strahlt aus in diesen Wand- und Deckenbildern, die allerdings den feierlich-ernsten Zug und die würdevolle Hoheit seiner großen Vorgänger vermissen lassen und den Beschauer vielmehr in die festlich gestimmten Sphären der genußfrohen Menschen des Rokoko hinüberleiten. Und nicht zufällig ist es, daß er mit den

Augen des echten Künstlers auch das Leben seiner Landsleute ansah und in einer Reihe von Szenen aus der unmittelbaren Gegenwart in der Villa Valmarana in der unmittelbaren Nähe von Palladios Rotonda bei Vicenza der eigentliche Begründer des venezianischen Sittenbildes im achtzehnten Jahrhundert wurde. Goethe erwähnt ihn mehrfach: er hat die lebensfrohen Fresken der Villa Valmarana bei Vicenza und die „munteren Gemälde" in S. Gesuati (S. Maria del Rosario), die drei prächtigen Deckengemälde aus der Legende des h. Dominikus gesehen, ohne daß Volkmann ihn darauf hinweist, während das von diesem genannte Altarbild, die Madonna mit Dominikanerinnen ihm „ein alberner Gegenstand, aber recht schön ausgeführt ist". Er habe ihn, so meint er, mit „allen seinen Tugenden und Fehlern" kennen gelernt und faßt sein Urteil in die Worte zusammen: „Der hohe Styl gelang ihm nicht wie der natürliche, und in diesem letzten sind köstliche Sachen da, im Ganzen aber als Dekoration gar fröhlich und brav", er vergißt aber, daß ein Villino, das gewöhnlichen Sterblichen zur Wohnung dient und nichts anderes als ein Landhaus sein will, der „hohe Stil" keine Berechtigung zu einer auf großen Mitteln sich aufbauenden Existenz besitzt.

Der Ruhm ihres Geschlechts und ihrer Zeit war Rosalba Carriera (gest. 1757), als reine du pastel eine Weltberühmtheit, denn sie erfand die Pastellmalerei und bildete ihre Technik zu ihrer Höhe aus, die schönste Gabe, deren sich die farbenfrohe, prickelnde Rokokokunst erfreuen konnte. Sie war auch — wie die meisten

venezianischen Künstler ihrer Zeit — im Auslande tätig, so in Versailles und in Wien. Die Dresdner Galerie besitzt allein 157 ihrer, leider wegen der Vergänglichkeit der Technik nicht mehr in ihrer ursprünglichen Farbenfrische strahlenden Pastellbildnisse, schöne Proben ihrer Kunst, die neuerdings wieder mehr zu Ehren kommt, so namentlich ein prächtiges Selbstbildnis, finden sich in der Akademie zu Venedig.

Auch die Landschaftsmalerei besitzt im achtzehnten Jahrhundert in der Lagunenstadt ihre bedeutendste Heimstätte. Die Namen der Canaletti und Guardi haben europäischen Klang, ihre Werke finden sich in den bedeutendsten Galerien des Kontinents und in England. In einer schier unübersehbaren Reihe von Ausschnitten aus der mannigfaltigen und farbenfrohen, sie unmittelbar umgebenden Natur geben sie das venezianische Stadtbild ihrer Zeit, teilweise mit reicher Staffage, wieder, so den landschaftlichen Hintergrund zu dem großen Kapitel der venezianischen Kultur der Nachwelt überliefernd. Der Sinn für die Landschaft, die Eigenart der Lagunenwelt und die imposante Größe und Hoheit der nach Norden sich erhebenden Alpenkette ist den Venezianern seit Jahrhunderten zu eigen und sie zeichnen sich in dieser Liebe zur Natur merkwürdig vor der Kunst ihrer Stammesgenossen aus. Schilderte doch schon Tizian, der Sohn der Berge von Cadore, diese Gebirgswelt, wenn er in seinen Figurenbildern eines landschaftlichen Hintergrundes bedurfte und in seinen Zeichnungen spricht sich seine ganze Liebe zu der Natur seiner Heimat aus. Der Stolz auf diese Heimat und die Wunder ihrer Bauten hatten

schon die venezianischen Künstler des Quattrocento veranlaßt, die Stadt mit ihren Kanälen, Kirchen und Palästen und dem ganzen bunten Reiz ihres Lebens darzustellen. Gentile Bellini hat uns hiervon und von den Sitten und Bräuchen seiner Zeit ein dokumentarisches Bild hinterlassen, das von der Lust zeugt, die eigene Heimat künstlerisch zu verherrlichen. Aber die eigentliche Prospekt- und Vedutenmalerei, die, wie es die Niederländer taten, die Landschaft um ihrer selbst willen darstellt, nicht als Hintergrund für den Hauptzweck, die Darstellung eines Vorganges aus der Geschichte oder Legende, gehört dem achtzehnten Jahrhundert an. Wie dankbar und groß war die Aufgabe für ein für die vielen Farbennuancen empfängliches Auge, das der venezianische Maler vor andern Stammesgenossen als ein besonders fein organisiertes Sinneswerkzeug besaß, diese Wunderstadt mit ihrem eigenen Himmel und ihrer eigenen Luft, mit ihrem Licht, dessen Schillern und Flimmern wiederum nur in dieser Wasserwelt seine Erklärung findet, mit ihren Marmorpalästen, Kirchen, Kanälen und Brücken der Wirklichkeit abzulauschen und das auf die Leinewand zu bannen, was Worte nicht zu schildern vermögen. Man müßte, wenn man nicht die Gründe kennte, verwundert sein, daß diese Gattung am Ende und nicht am Anfange oder im Höhepunkt der venezianischen Kunst steht, aber man begreift auch, daß das Verständnis für sie zumeist im trüben Norden, namentlich in England zu Hause war. Luca Carlevari aus Udine (gest. 1731) kann wohl als der eigentliche Begründer der Gattung gelten. Ihr erster Hauptvertreter

ist aber der bekannte Antonio Canale (1697—1768), der Sohn eines Bernardo da Canal (daher Tonino oder Canaletto, der kleine Kanal genannt), der Maler von Theaterdekorationen war und den Sohn schon frühzeitig in die Kunst, so namentlich in die Geheimnisse der Perspektive, einführen konnte. Dann war er Schüler des obengenannten Luca Carlevari, der auch Kupferstecher war und eine Folge von hundert radierten venezianischen Prospekten herausgegeben hatte. Nach dieser Lehrzeit ging er ziemlich jung nach Rom, um die große Welt der antiken Bauten und Trümmer zu studieren, später hat er sich auch einmal auf Veranlassung seines Gönners, des Konsuls Smith, vorübergehend in London aufgehalten, er kehrte aber in seine Heimat zurück und blieb ihr auch — ein seltenes Beispiel aus der damaligen Zeit — bis an seinen Tod treu. Von seinen Bildern, in die Tiepolo gelegentlich die Staffage gemalt haben soll, kann man leider in Italien und besonders in Venedig sehr wenig sehen, denn weitaus die meisten sind ins Ausland gegangen, wo sie den Ruhm der Wunderstadt wie Piranesis Kupfer den von Rom verkündeten. Die großartigste Sammlung besitzt das Schloß zu Windsor, wie überhaupt England reich an Canalettis ist, die vermutlich durch Vermittelung des genannten Konsuls Smith dahin kamen, denn diesem widmete der Künstler als Zeichen seiner Dankbarkeit sein einunddreißig radierte Blätter umfassendes Werk, Ansichten von Venedig und seiner Umgebung. Aber auch die Galerien in Berlin, Dresden, München, Wien und anderwärts besitzen schöne Werke von ihm, doch ist unter den Gemälden, die ihm zuge-

wiesen werden, manches dabei, was seinen Namen mit Unrecht trägt. Denn Canaletto blieb nicht ohne Nachahmer und Nachfolger. Am meisten lebte sich in seinen Stil sein eigener Neffe und Schüler Bernardo Belotto ein, nach seinem Meister ebenfalls Canaletto genannt (1720—1780), der sich ebenfalls in Rom ausbildete, sich dann einige Zeit in München und in Wien aufhielt und hierauf an den glänzenden Hof nach Dresden ging, wo er etwa seit 1747 von dem Grafen Heinrich von Brühl mit zahlreichen Aufträgen bedacht wurde, seit 1764 Mitglied der neubegründeten Akademie war und auch Augenzeuge der Verwüstung Dresdens durch die Preußen im siebenjährigen Kriege gewesen ist. 1768 ging er nach Polen, um Hofmaler des Stanislaus Poniatowsky zu werden und in Warschau hat er die letzten zehn Jahre seines Lebens verbracht. Auch von ihm befindet sich bei weitem das meiste und beste, was er geschaffen, nicht in Italien. Die Dresdner Galerie bewahrt allein siebenunddreißig Bilder seiner Hand auf, der Mehrzahl nach Motive aus Dresden und Pirna, einige aus Warschau, manches schöne Bild befindet sich im Besitz des sächsischen Königshauses, so namentlich in dem sog. Wasserpalais des Lustschlosses Pillnitz. Sehr bekannt geworden sind seine radierten Ansichten aus Dresden und der sächsischen Schweiz. Der dritte in diesem Kreise endlich, Francesco Guardi (1712—1793), ist seiner Heimat treu geblieben, auch als Künstler ihr ausschließlich dienend, denn seine Veduten beschränken sich beinahe ganz auf die Schilderung des venezianischen Stadtbildes. Der englische öffentliche und Privatbesitz

bewahrt auch von ihm eine große Anzahl köstlicher Werke, deren künstlerische Wertschätzung in der jüngsten Zeit bedeutend zugenommen hat, wie er auch der erste aus der ganzen Gruppe ist, dem eine eingehende (englische) Monographie gewidmet wurde. Und in der Tat verdient er diese Auszeichnung, denn an malerischer Qualität sind seine Werke denen der Canaletti überlegen. Das ergibt namentlich auch ein Vergleich ihrer Handzeichnungen, von denen das Museo civico in Venedig eine ausgezeichnete und wertvolle Sammlung besitzt. Wie überhaupt solche Zeichnungen an Unmittelbarkeit und Frische vielfach die Originale übertreffen, die, was namentlich von denen unserer Künstlergruppe gilt, stark nachgedunkelt sind und in vielen Fällen auch nicht mehr die ursprüngliche Leuchtkraft der Farben besitzen, so zeichnen sich die von Guardi durch ihren auf das malerisch Wirkungsvolle gerichteten Sinn und das feine Temperament ihre Empfindung aus. Canaletto erstrebt architektonische Richtigkeit, indem er einen starken Nachdruck auf die Linie und die Konstruktion legt, Francesco Guardi ist die höhere malerische Haltung zu eigen. Die Art und Weise wie er die Natur deutet mit dem klaren Blick eines malerisch empfindsamen Auges, ohne an der übermittelten Schablone zu haften, wie er an Stelle deutlicher Umrisse und unbeweglicher Flächen das Flimmern des Lichtes und sich mischende und verschmelzende Töne sieht, in einer Technik, die wiederum nur die rein malerische Wirkung erstrebt, wie er geradezu der Landschaftsmalerei seiner Zeit neue Bahnen gewiesen haben könnte, erinnert an die moderne

impressionistische Bestrebung, soweit sich diese in den Grenzen einer gesunden Entwickelung bewegt hat. Dabei bleibt es bewunderungswürdig, daß er, der Erbe einer auf hohem Kothurn daherwandelnden Kunst, die wie es gerade bei der venezianischen der Fall war, auch äußerlich mit den höchsten Mitteln rechnete, sich meist an kleine Formate band, in denen er mit der Liebe eines seine Heimat in jedem Winkel kennenden Interpreten alle Reize von Licht und Farbe zum Ausdruck bringt. Auch in dieser Hinsicht ein Vorläufer unserer Zeit. Dieser Meister liebt es aber auch, in das Architekturbild ein größeres Leben zu bringen, indem er allerlei Feste, Zeremonienakte und Volksversammlungen darstellt. Für einen in Venedig ansässigen Bilderrestaurator und Kunsthändler, Pietro Edwards, malte er vier Bilder aus dem Leben Papst Pius VI., der auf der Rückreise von Wien im Mai 1782 der Lagunenstadt einen Besuch abstattete, u. a. den Segen des Papstes von einer provisorisch vor der Fassade der Scuola von S. Marco errichteten Tribüne. Aber auch nicht umsonst war Guardi durch seine Schwester der Schwager von Tiepolo. Er hat wie dieser in den bereits erwähnten Bildern, die er in der Villa Valmarana bei Vicenza auf die Wand gemalt hat, gelegentlich Genrebilder aus dem Leben der besseren Gesellschaftskreise gemalt, z. B. in zwei feinen Charakterstücken, die sich im Museo civico befinden, in einer Ridottoszene, die uns in eine der vielbesuchten Spielhöllen führt, und in einer, in der Kunst jener Zeit oft behandelten Interieurszene, dem Vorzimmer eines Nonnenklosters, in dem die frommen

Klosterfrauen hinter dem Gitter vor versammelten Besuchern zur Konversation und zu allerhand Kurzweil erscheinen. Keiner der vorstehend genannten Künstler findet sich von Goethe in dem Tagebuche der italienischen Reise oder in den Briefen verzeichnet. Erst bei der spätern Redaktion der italienischen Reise schreibt er bei der ihm besonders sympathischen Casa di Palladio in Vicenza: „Das hätte Canalett malen sollen." Im Tagebuche hatte er vierzig Jahre vorher bemerkt: „Wenn es nicht gleich Aufsehens machte, so ließ ich es zeichnen und illuminieren wie es dasteht mit einigen Nachbarhäusern."

Die eigentliche Genremalerei von spezifisch nationalem Gepräge und in der Richtung von der der alten Niederländer oder wie Chardin in Paris, Hogarth in London und Chodowiecki in Berlin diesen Zweig der Kunst mit größtem Erfolg für ihre Zeit ausgebaut hatten, besaß ihren einzigen Vertreter in Pietro Longhi, der beinahe bis auf Goethes venezianische Tage seine Kunst ausgeübt hat, denn er starb erst im Mai 1785 (nicht schon 1762 wie meist angegeben wird). Er hatte aber auch seinen Weg über die hohe Kunst, ohne die der Bildungsgang eines italienischen Künstlers nicht denkbar ist, gemacht, in Kirchen (in S. Maria Mater Domini eine Anbetung der Könige) und in Palästen die Wände geschmückt (im Palazzo Sagredo ein großes Deckenbild, einen Gigantensturz), war dann aber durch Giuseppe Maria Crespi in Bologna auf das Sittenbild hingewiesen worden und hatte „applaudito ed amato dā tutta la Venetà Nobiltà" das heimatliche Leben in allen seinen charak-

teriſtiſchen Zügen und feinen Nuancen, oft mit einem humoriſtiſchen Beigeſchmack, in zahlreichen Bildern, meiſt kleineren Formats, geſchildert. Die Akademie und das Muſeo civico beſitzen neben Privatgalerien in Venedig anſehnliche Proben ſeiner Kunſt. Wollte man ſeine Sittenbilder zuſammenſtellen, ſo hätte man die ſchönſte Chronik des venezianiſchen Lebens ſeiner Zeit, erzählt mit einer Treue und mit einem Spürſinn für die kleinſten Vorkommniſſe der Alltäglichkeit, wie ſie einem gewandten Journaliſten alle Ehre machen würden. So hat er z. B. die Tagesbeſchäftigung der Signora mit ſichtlicher Liebe für den bunten Wechſel der Szenerie in einer ganzen Reihe von Gemälden erzählt. Er ſchildert ihr Erwachen, wie ſie Toilette macht, wie ihr von der Zofe die Kleider und wohlriechende Eſſenzen gereicht, wie ihr vom Friſeur das Toupé kunſtvoll geordnet wird, wie ſie dann die Amme kommen läßt, um ſich an dem Wohlbefinden des Bambino zu laben. Dann erſcheint der Schneider, der koſtbare Stoffe zur Auswahl vorlegt, ſie erhält die Poſt, der Ballettmeiſter erſcheint, um ihr ein zierliches Menuett einzuſtudieren, weiter folgt der Unterricht im Klavierſpiel und — auch die Wiſſenſchaft darf nicht vernachläſſigt werden — in der Geographie, indem ſie Studien an einem Globus betreibt. In Gegenwart des um ihr Seelenheil befliſſenen eleganten Abbés empfängt ſie mehrere Kinder zum Handkuß, während ſie eine Taſſe Schokolade ſchlürft, dann empfängt ſie, mit einer Handarbeit beſchäftigt, den Cicisbeo, der mit graziöſem Kompliment ihr den Morgengruß wünſcht und ſich nach den Befehlen der Signora erkundigt, ſie

läßt ſich zu einer Kartenpartie herbei, bemerkt aber, daß nun die Zeit zum Kirchgang da iſt, findet aber gelegentlich auch den Weg zur Wahrſagerin, die ihr aus den Linien der Hand Überraſchendes ſagt, und ſo geht es fort bis zum ſpäten Abend und bis zur Nacht, wo Ball und Theater beſucht werden und dieſes mühſame Tagewerk ſeinen würdigen Abſchluß findet. Aber auch für die übrige ihn umgebende Welt hat unſer Künſtler das lebendigſte Intereſſe. Er weilt gern beim unvermeidlichen Pharaoſpiel und läßt Banken halten, denn als echter Venezianer ſchwärmt er für Ridottoſzenen, in denen er im Geſchmack von Caſanova die ſchwüle Atmoſphäre und den prickelnden Reiz dieſer meiſt von maskierten Menſchen erfüllten Interieurs wahrheitsgetreu darſtellt. Aber er geht auch hinaus in die Gäßchen und auf die Plätze, er macht uns mit allerhand Straßentypen, der Eſſenzenverkäuferin, dem Kuchenbäcker, vertraut, führt uns dann wieder zur Karnevalszeit in die Tierbude, wo Löwe und Rhinozeros bewundert werden, ſchildert auch Jagd- und Sportſzenen und hinterläßt uns ſo ein lebensvolles, anmutiges Bild des ganzen häuslichen und öffentlichen Lebens ſeiner Zeit. Auch ſeine Zeichnungen, von denen ebenfalls die Sammlung im Muſeo civico ſchöne Proben beſitzt, geben dem meiſt mehr als ſeine Bilder, der aus ſolchen beſcheidenen Zeugniſſen Feinheiten der Charakteriſtik herauszuleſen vermag. Denn in ſeinen Bildern vermißt man die Feinheit und Delikateſſe, die man z. B. in ſo hohem Maße bei Chardin oder den Niederländern des ſiebzehnten Jahrhunderts bewundert, auch in Farbe und Technik läßt er zu wünſchen,

aber für die Kenntnis der Kultur seiner Zeit in dem beschränkten Kreise des Alltagslebens bleibt seine Kunst eine lautere Quelle unserer Erkenntnis. Den „Goldoni" unter den Malern hat man ihn nicht mit Unrecht genannt. Man muß ihn kennen wie Chodowieckis Radierungen, wenn man das deutsche bürgerliche Leben im letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts verstehen will. Er hat übrigens auch Porträts gemalt.

Pietro Longhi ist der letzte in der Reihe der Künstler, deren Werke zu den Zeugnissen der venezianischen Kultur in den letzten Jahrzehnten des Daseins der Republik gehören, mit ihm stirbt aber auch die venezianische Malerei aus, die Jahrhunderte hindurch der Stadt eine Glorie verliehen und einer der stärksten Zweige am Stamme der italienischen Kunst gewesen war. Mit ihr sinkt das Ansehen und die Macht der alten Venezia dahin, und die Nachfahren gefallen sich als schwächliche Epigonen damit, sich wie in so vielen anderen Dingen in Italien, die alte Kunst durch sklavisches Nachahmen zu erneuern statt auf neue Wege zu sinnen, wie sie einer neuen Zeit angemessen sind. Und doch ist es bezeichnend, daß gerade in jenen letzten Jahrzehnten der Republik, deren Agonie Goethe miterlebt hat, und in der Zeit des Umsturzes und der Umwertung alter Verhältnisse, aus dem Venezianischen ein Künstler stammte und hier seine Lehrzeit durchgemacht hatte, der der Kunst ein neues Evangelium zu bringen schien und in seinen Ideen und Lehren unmittelbar an Goethes unter dem Einfluß seiner italienischen Reise gereiften, künstlerischen Anschauungen heranrückte, ja für ganz Europa eine Größe

Giovanni-Battista Tiepolo, Der Tiarlatano

zielbewußter Energie und Uberzeugung wurde: Antonio Canova. Er war beinahe ſeit ſechs Jahren in Rom, als Goethe in Venedig weilte. Man würde dem großen Namen Venedigs nicht alle Ehre antun, wenn man ihn nicht hier in dieſem Zuſammenhange nennen wollte. Seine künſtleriſche Erziehung verdankte er teilweiſe der Lagunenſtadt, wo in der Raccolta Canoviana des Muſeo civico intereſſante Zeugniſſe ſeiner Kunſt, ſo auch ſeine Erſtlingswerke aufbewahrt werden. Er hatte bei S. Stefano ſeine Werkſtatt und ſchon in frühen Jahren ſich durch zwei Statuen, die eines Orpheus und einer Eurydike (jetzt in der Villa Falier bei Aſolo) vorteilhaft in Venedig bekannt gemacht. Dann arbeitete er die Büſte des Dogen Renier, die möglicherweiſe in einem Werke des Muſeo civico in Padua wiederzuerkennen iſt, und für Pietro Piſani, den Prokurator von S. Marco, die Gruppe des Dädalus und Ikarus, die (jetzt in der Akademie) 1779 am Himmelfahrtstage im Modell zum erſten Male aus geſtellt wurde. Er würde auch in Venedig, wo er ſchon unumſtritten der erſte Meiſter war, eine Berühmtheit geworden ſein, hätte es ihn nicht wie andere ſeinesgleichen mit unwiderſtehlicher Macht nach Rom gezogen, wo große und dankbare Aufträge an ihn herantraten. Als Fünfundſechzigjähriger kam er nach Venedig zurück und hier, wo er Erholung von ſeinen Leiden ſuchte, ſtarb er im Oktober 1822. Er ward in ſeiner Geburtsſtadt Poſſagno, wo für ſeine Werke ein Ruhmestempel auf ſeine Veranlaſſung erbaut wurde, beſtattet, ſein Herz ſetzte man aber in der Frarikirche bei, wo ihm das großartige Ehrendenkmal er-

richtet wurde, das er selbst einst für Tizian entworfen hatte.

Canova kam in seine Heimat zurück, um hier zu sterben. Andere große Venezianer, die bei Lebzeiten der heimatlichen Scholle den Rücken gewandt hatten, um in der Ferne ihren Genius zu betätigen, weil in der Enge des Hauses kein Raum für sie übrig war, haben den Weg nicht mehr zurückgefunden. Auch Francesco Piranesi, der in seinen großen Kupfern das klassische und moderne Rom geschildert hatte, kehrte nicht wieder, Goldoni starb in Paris, großer Bühnenkünstler und sonstiger Theatergrößen, die in großer Zahl damals an den europäischen Höfen Engagements gefunden hatten, nicht zu gedenken. Auch das ein stilles Zeichen für den letzten, schwachen Kampf, in dem der Name Venedigs als der einer selbständigen Macht aus der Liste der europäischen Staaten gestrichen wurde.

Sechstes Kapitel:

Die Sammlungen

Kunstwerke haben bekanntlich ihr Schicksal wie die Bücher, nur daß sie, wenn sie reden könnten, unendlich viel mehr als diese erzählen würden. Denn nicht nur die Launen ihrer Besitzer sind es, die für ihre Geschichte bestimmend sind, sondern mehr der Geschmack und der Wandel der Zeiten, die über ihre Existenz entscheiden. Neben der Griechenlands ist die Kunst keines Kulturvolkes von mannigfachen Schicksalsschlägen so schwer betroffen worden wie die Italiens, denn die Galerien und Museen fast der ganzen Welt haben diesen Kunstbesitz seit Jahrhunderten umworben und von ihm sich angeeignet, was auf rechten und unrechten Wegen zu haben war. Das hat entschieden seine guten Seiten, denn die zauberhafte Kraft der italienischen Kunst ist uns ins Blut gedrungen und hat auch andere Völker empfänglich gemacht für die hohen Ideale einer vergangenen Kultur. Auch die überreiche Kunstwelt Venedigs, wie sie sich seit dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert in zahllosen Meisterwerken namentlich der Malerei in Kirchen, Klöstern und Palästen angesammelt hatte, diese Welt, wie sie in ihrer un-

glaublichen Größe und majestätischen Würde, aber eben doch nur sehr in Bruchstücken Goethe bewundern und genießen konnte, ist nicht mehr dieselbe, wie sie dem Reisenden des zwanzigsten Jahrhunderts entgegentritt. Die Jahrzehnte, die seit Goethes Anwesenheit in Venedig vergangen sind, haben die Inventarverzeichnisse der Lagunenstadt stark verändert, an sich eine Erscheinung, die bei allem vergänglichen Besitz nicht auffällig ist. Und vielleicht ist die Fülle dessen, was noch vorhanden ist, immer noch so über die Maßen groß, daß niemand an Ort und Stelle vermissen wird, was einst hier gewesen und was im Laufe der Zeit ins Ausland gewandert ist. Denn das Merkwürdige an dem Kunstbesitz Venedigs ist die wunderbare feste Geschlossenheit, der einheitliche nationale Charakter, der durch die bodenständige eigene Kultur erzeugt worden ist. Keine fremden Elemente wie in Rom und selbst in Florenz haben der Kunst in Venedig in jenem Zeitalter, da sie ihren Höhepunkt erreicht hat, vom fünfzehnten Jahrhundert an bis zu der Zeit, die uns hier beschäftigt, die Wege gewiesen, sondern sie ist autochthon, wie die ganze Kultur der Stadt fest im heimatlichen Boden der Lagunen wurzelt.

Wie gesagt: wandelbar ist jeder Besitz an Kunstwerken, selbst wenn diese mit dem Orte, für den sie vom Künstler bestimmt sind, unlösbar verbunden erscheinen. Das gilt ebensosehr von großen Wand- und Deckengemälden, die für einen bestimmten Raum gemalt waren, wie für Fresken, die einen festen Bestandteil der Mauer bilden. So gelangte Paul Veroneses Gastmahl bei Simon, für das Servitenkloster gemalt, schon 1665

nach Paris in den Louvre. Besonders aber wurde vieles, was sich noch zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts an Ort und Stelle befand und hier von Goethe noch gesehen wurde, wurden Plafonds, Wandgemälde, Möbel und Einrichtungsstücke seit Anfang des neunzehnten Jahrhunderts von den Besitzern namentlich ins Ausland verhandelt, ein Schicksal, daß in erster Linie Tiepolos Werke betroffen hat. Wer sich einen Begriff machen will, was sich zu Goethes Zeit etwa an Werken der Malerei in venezianischem Besitz befand, der nehme das Werk Della pittura Veneziana e delle opere pubbliche di Veneziani maestri libri V. (erste Auflage 1771, zweite Aufl. 1792), von dem Bibliothekar der Markusbibliothek, Antonio Maria Zanetti dem Jüngeren, der 1773 von dem Rat der Zehn mit der Aufsicht über die in öffentlichem Besitz befindlichen Gemälde und mit deren Inventarisierung betraut worden war, zur Hand. Es sind zwei Bände, die sowohl die in Kirchen wie in Palästen aufbewahrten Gemälde verzeichnen, auch eine Aufzählung der Gemälde nichtvenezianischer Künstler und der durch Stich vervielfältigten Werke enthalten. Goethe hat das Werk für seine Bedürfnisse studiert.

Den ersten, wenn auch vorübergehenden Schlag gegen den öffentlichen Kunstbesitz brachte auch Venedig der durch die politischen und kriegerischen Ereignisse ermöglichte französische Kunstraub. Napoleon hatte bekanntlich den an sich großartigen, aber für die einzelnen Länder höchst verderblichen Plan gefaßt, Paris zu einer Zentralstätte alter Kunst zu machen, den Louvre zu einem „Museum von Europa" auszugestalten und so

den Künſtlern und Gelehrten, die aus aller Welt zuſammenſtrömen müßten, die Möglichkeit zu gewähren, in Paris die umfaſſendſten Studien zu machen. Am meiſten hatten in Italien Florenz und Rom unter der Raubgier der Franzoſen zu leiden gehabt, denn in der ewigen Stadt war aus päpſtlichem und aus Privatbeſitz, in Florenz aus dem Beſitz des Großherzogs das Bedeutendſte von Antiken und Meiſterwerken der Renaiſſance nach Paris entführt worden. Aber auch die oberitalieniſchen Städte blieben von dieſem Kunſtraub nicht verſchont, und Venedig verlor 1797 ſeine aus alter Zeit ſtammenden bedeutendſten Wahrzeichen: die vier vergoldeten antiken Roſſe über dem Hauptportal von S. Marco und den berühmten Markuslöwen auf der Piazzetta. Doch fanden durch die Verhandlungen des Wiener Kongreſſes die Tiere ihren Weg zurück an die Adria, und von dem Markuslöwen ſang damals Kronprinz Ludwig von Bayern etwas ſchwülſtig, aber nicht mißzuverſtehend:

Daß er geflügelt, hat euch verlaſſend der Löwe bewähret.
Wie das Glück, doch dies kehret euch nimmer zurück.

Er war in Stücke zerfallen und hatte die Edelſteine in den Augen verloren, war alſo blind geworden „daß er den Fall der Größe Venedigs nicht ſehe".

Eine neue Ära für den öffentlichen Kunſtbeſitz begann mit dem Jahre 1807, wo die franzöſiſche Regierung dem Grafen Leopold Cicognara und dem P. Edwards die Erlaubnis gab, eine Auswahl aus den Werken zu treffen, die aus den im Jahre 1798 ſäkulariſierten

Pietro Longhi, Die Eſſenzenverkäuferin

Kirchen und Congregationen stammten. Sie wurden in den Räumen von Kirche, Kloster und Scuola von Santa Maria della Carità am Canale grande als Grundstock der einzigartigen Sammlung vereinigt, die unter dem Namen der Accàdemia delle belle arti für alle Zeiten einen Ruhmestitel Venedigs bedeutet. Die Meisterwerke venezianischer Malerei, die, früher in enger räumlicher Vereinigung, seitdem bequem zugänglich sind, waren zu Goethes Zeit nur unter großem Zeitverlust erreichbar, und an den früheren Stätten ihrer Aufbewahrung meist wegen der schlechten Beleuchtung nicht genießbar. Nur Tizians berühmter Tempelgang der Maria, den Wilhelm Heinse für den „Triumph aller Malerei" zu erklären nicht anstand, befand sich noch an seinem Bestimmungsort, nämlich in der Scuola der Carità, brauchte also sein Domizil nicht zu wechseln. Aber Tizians Assunta — um hier nur einige Beispiele zu erwähnen — dieser Inbegriff alles Strebens nach den seligen Sphären des Jenseits, einst (1518) von dem Prior des Franziskanerklosters von Santa Maria gloriosa dei Frari bestellt, befand sich noch über dem Hochaltar der Kirche, wo die leere Stelle heutigen Tages noch an den Verlust erinnert. Paul Veroneses Gastmahl des Levi vom Jahre 1572, eines der schönsten jener in Riesendimensionen gehaltenen Werke des Meisters, die alle Pracht und allen Luxus, den sich ein schönheitsdürstendes Menschengeschlecht erdacht hat, künstlerisch verherrlichen, befand sich in der Kirche von San Niccolò dei Frari. Der große Paris Bordone, der Fischer, der dem Dogen in Gegenwart einer erlauchten Versammlung den Ring überbringt, den

ihm der heilige Markus gegeben, hatte sich in der Scuola von S. Marco befunden. Daselbst war auch Tintorettos „Wunder des heiligen Markus" gewesen. Vittore Carpaccios neun große Darstellungen aus der Geschichte der heiligen Ursula hatte die Scuola der heiligen Ursula bewahrt, Paul Veroneses „Verkündigung" die Scuola de' Mercanti, Gentile Bellinis „Prozession über den Markusplatz" die Scuola di San Giovanni Evangelista, Giovanni Bellinis Madonna mit sechs Heiligen, das stattliche große Altarbild um 1478, die Kirche von S. Giobbe. Paul Veroneses Hochzeit zu Kana, damals noch im Refektorium des Klosters von S. Giorgio Maggiore, gelangte später ebenfalls in den Besitz des Louvre. Desselben Meisters „Familie des Darius", wohl aus dem Jahre 1565, Alexander den Großen und seine Feldherrn vor der schutzflehenden Gattin des Perserkönigs und ihren Kindern darstellend, das Wilhelm Heinse in seinem „Ardinghello" für „das prächtigste und zauberischste Gemälde, was Farben betrifft" erklärt, das auch Goethe noch an seinem ursprünglichen Aufbewahrungsorte im Palazzo Pisani bewunderte, gelangte erst im Jahre 1857 durch Verkauf für den Preis von 13650 Pfund Sterling in den Besitz des britischen Museums.

Wie von den heiligen Stätten manches berühmte Werk den Weg in die profane Welt hatte antreten müssen, so sind auch die Sammlungen des venezianischen Adels der Laune des Schicksals unterworfen gewesen. Ein Stück dieser Geschichte kann man heutigen Tages noch in der archäologischen Sammlung im Dogenpalast

erkennen. Antike Kunstwerke zu sammeln war wie in Rom und in Florenz schon in der Renaissancezeit eine vornehme Liebhaberei begüterter Geschlechter Venedigs, wenn auch die Aufgabe sich insofern schwieriger gestaltete als der klassische Boden fehlte, der aus seinem Schooß verborgene Schätze des Altertums spendete. Doch kamen anderseits den venezianischen Sammlern die Handelsbeziehungen zu Griechenland zugute, denn wir wissen, daß manches bedeutsame Werk aus Attika und aus der Peloponnes und von weiterher den Weg über das Wasser der Adria fand. Es ist bekannt, daß die vier kupfernen und vergoldeten Pferde auf der Markuskirche (die einen Triumphbogen des Nero in Rom geschmückt hatten, ursprünglich aber aus Griechenland stammen sollen, weshalb man sie auch mit dem Namen des Lysipp in Verbindung bringt), bei der Eroberung Konstantinopels durch die Franzosen und Venezianer i. J. 1204 von Marino Zeno „nebst vielen andern marmornen Denkmälern von großem Wert" nach Venedig gelangten, daß die vier antiken Löwen am Eingang des Arsenals vom Piräus stammen und von Francesco Morosini, als dieser 1687 Athen beschossen und eingenommen hatte, in die Heimat geschickt wurden. Domenico Grimani, der von Papst Alexander VI. 1497 zum Kardinal und vom Senat zum Patriarchen von Aquileja ernannt worden war, erwarb mit seinem Neffen Giovanni eine Sammlung von alten Tongefäßen und andern Antiken, die bei der Entdeckung eines alten Theaters in Adria gefunden wurden. Diese Grimanische Sammlung war so reichhaltig, daß Herzog Alfonso von Ferrara

und König Heinrich III. von Frankreich bei ihrem Aufenthalte in Venedig i. J. 1574 einen ganzen Tag mit der Betrachtung der Schätze zubrachten. Sie ging nachmals als Geschenk an den Staat über und bildet den Grundstock des archäologischen Museums. Auch der Prokurator Federico Contarini, der von seinen Vorfahren eine bedeutende Sammlung von Altertümern geerbt und sie durch Antiken aus Konstantinopel, aus Athen und aus der Peloponnes vermehrt hatte, vererbte dem Staate seine Schätze. Wichtige Vermittler bei diesem Kunsthandel waren englische Kaufleute und Gelehrte, denn diese waren nicht nur die ersten großen Sammler der griechischen Antike, sondern sie erkannten auch ihre künstlerisch-klassische Bedeutung zu einer Zeit, da man im übrigen Europa mit den Schätzen sich zufrieden gab, die der Boden Italiens seit Jahrhunderten freigebig spendete. Diese Sammlertätigkeit der Engländer und, in unmittelbarer Verbindung damit stehend, ihre Kenntnis der antiken Welt war es, die Goethe in seinem Tagebuche (am 5. Oktober) zu dem Ausrufe veranlaßte: „O, daß ich nicht einen klugen Engländer zum Vater gehabt habe, daß ich das alles allein, ganz allein habe erwerben und erobern müssen, und noch muß!“ Schon 1748 hatten die beiden Engländer, der Maler James Stuart und der Architekt Nicolas Revett nachdrücklich auf die athenischen Baudenkmäler hingewiesen und zu ihrer Kenntnis und Aufnahme 1751 von Venedig aus eine Expedition ausgerüstet. In Venedig war es auch, wo die Engländer Strange, Slade, Hamilton, Hoare ihre Schätze zusammenbrachten. So verstehen wir auch

Goethe, wenn er am 27. September in sein Tagebuch schreibt: „Daß muß man den Engländern lassen, daß sie von lang her das Gute zu schätzen gewußt haben. Und daß sie eine vornehme Art haben vornehm zu seyn.“ Schon dreizehn Jahre früher hatte er eine Besprechung von Robert Woods Versuch über das Originalgenie des Homer mit den Worten begonnen: „Außer der britischen besitzt keine der jetzigen europäischen Nationen den Enthusiasmus für die Überbleibsel des Alterthums, der weder Kosten noch Mühe scheut, um sie womöglich in ihrem völligen Glanze wieder herzustellen.“ Zu diesen begeisterten Engländern hatte auch der Konsul Smith, der Gönner Canalettos, gehört, dessen „ungeweihtes“ Grab auf dem Lido Goethe fand, wobei er jenem Mäzen im Stillen für die Ausgabe des Palladio dankte, die er veranlaßt hatte.

Mit besonderer Anerkennung gedenkt Goethe der „kostbaren Sammlung von Abgüssen der besten Antiken“ im Palazzo Farsetti (jetzt Municipio) am Canale grande. Der Begründer war ein Abate Farsetti gewesen, der von Papst Benedikt XIV. die Erlaubnis erhalten hatte, die schönsten Antiken in Rom auf seine Kosten unter der Bedingung abformen zu lassen, daß das Museum in Bologna je ein Exemplar als Geschenk erhalte. Nach dem Tode des Gründers ging die Sammlung, zu der auch Gemälde gekommen waren, in den Besitz seines Neffen Daniele Farsetti über. Sie wurde von Kunstfreunden viel besucht, und der junge Antonio Canova suchte hier oft Anregung und Belehrung. Wilhelm Heinse, dessen feines, künstlerisches Urteil in vielen

Dingen dem seiner Zeitgenossen voraus ist, war aber der Meinung, daß man hier sehen könne, wie weit noch ein Abguß vom Original entfernt sei. „Der Abguß trägt immer das Tote der zu mechanischen, plumpen Arbeit an sich." Aber für Goethe, der seit vielen Jahren keine größere Sammlung von Gypsen gesehen hatte, war es doch eine eigene, neue Welt, die ihn in ihrer Art begeisterte, auf künftige künstlerische Genüsse vorbereitete und auf das Auge sehr erzieherisch wirken mußte. Doch fand er auch Gelegenheit, antike Originalskulpturen, und zwar in der Antikensammlung zu sehen, die damals nicht wie heute im Dogenpalast untergebracht war, sondern in einem Vorsaal von Sansovinos herrlicher, alter Bibliothek an der Piazzetta (dem jetzigen Palazzo reale), dessen Decke Tizian mit der wunderbaren Gestalt der Weisheit geschmückt hat. Die Sammlung ist, wie bereits erwähnt, hauptsächlich durch eine Schenkung der Grimani und des Jacopo Contarini entstanden und war von Scamozzi eingerichtet worden. Eine Publikation der besten Antiken hatten bereits 1740 und 1743 die beiden Zanetti herausgegeben (Statue antiche Grecche e Romane, che nell' antisala della Libreria di S. Marco e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano, zwei Bände in größtem Folio). Der verwöhnte Wilhelm Heinse meinte nicht ganz mit Unrecht, daß, wenn man andere italienische Museen mit ihr vergleiche, „die Antiken auf der Markusbibliothek wenig bedeuten", das beste seien einige Büsten und wenige Statuen, unter denen er den bekannten, vom Adler entführten Ganymed „gut im Ausdruck des Adlers fand, die

Formen des Buben sind mittelmäßig, ein kleines, vermutlich kopiertes Bildchen", und die Leda mit dem Schwan erwähnt, an der er, der doch sonst nicht prüde und in diesen Sachen kein Pedant war, merkwürdigerweise auszusetzen hat, daß es unanständig bleibe, sie, eine pure, platte, klare Unzucht, so an die Tür hinzustellen. Das zeige entweder, daß „die Venezianer kein Gefühl für Kunstwerke haben oder über alle Moral und Scham in diesem Stück weg sind". Goethe war weniger empfindlich, denn er besaß später sogar in seinem Hause in Weimar das gleiche Sujet in einem Relief in Gipsabguß. Auch den Ganymed, „der von Phidias sein soll", und zwei Statuen, die einer Athena und einer Kleopatra, bei denen sich seine Gedanken „die Restauration der Köpfe und Arme gleich wieder wegschlagen", erwähnt der Dichter in seinem Tagebuche. Er meint wohl die behelmte Athena-Statue vom Typus der Athena Parthenos des Phidias (jetzt Nr. 18) und die schöne weibliche Gewandstatue (Nr. 14), die in der restaurierten rechten Hand eine Schale hält und um deren linken (ebenfalls restaurierten) Unterarm sich eine Schlange windet. Beide stammen aus Grimanischem Besitz.

Hier mag auch noch eine der bedeutendsten Antikensammlungen, obgleich sie Goethe, wenigstens bei seinem ersten Aufenthalt in Venedig, nicht besucht hat, die auch von seinem Reiseführer „Volkmann" mit keinem Worte erwähnt wird, nicht vergessen werden: das Museo Nani (im Palazzo Nani, in der Parochie von San Giobbe), die von Antonio und Paolo Nani um

1700 gegründet und von ſpäteren Beſitzern vermehrt worden war. Sie enthielt Statuen, Grabreliefs und Inſchriften, die nachweislich aus Griechenland, vor allem aus der Peloponnes und von den Inſeln des Archipels ſtammten und im Jahre 1761 von dem venezianiſchen, ſpäter in Rom zu hohen geiſtlichen Würden gelangten Theatinermönch Paolo Maria Paciaudi (1710—1785) in dem Werke „Monumenta Peloponnesia commentariis explicata" beſchrieben worden war. Im Jahre 1785 erſchien eine zweite Publikation unter dem Titel „Monumentà Graeca ex Mus. Jac. Nanii, illustr. a. Clem. Biagio." Aus Grimaniſchem Beſitz war, wie wir ſahen, das meiſte in den Beſitz der jetzt im Dogenpalaſt befindlichen Antikenſammlung gelangt, doch hatten ſich einzelne Stücke von Wert im Palazzo der Familie bei Santa Maria Formoſa bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein erhalten, ſo z. B. auch die angeblich aus dem römiſchen Pantheon ſtammende Koloſſalſtatue des M. Vipſanius Agrippa, die nachmals in den Beſitz des Muſeo civico überging, wo ſie jetzt im Hofe aufgeſtellt iſt. Das Muſeo civico ſelbſt in dem ehemaligeu Fondaco dei Turchi iſt erſt aus dem Vermächtnis des 1830 verſtorbenen Teodoro Correr hervorgegangen.

Endlich darf in dieſem Zuſammenhange auch die berühmte Bibliothek von S. Marco nicht fehlen, deren bereits oben als Sammelſtätte der Antiken gedacht wurde. Der Bibliotheksraum beſtand aus einem großen, gewölbten Raum, wo die gedruckten Bücher ſtanden, und aus einem geräumigen Nebenzimmer, in dem die Handſchriften aufbewahrt wurden. Die Geſchichte dieſer

Pietro Longhi, Die Krapfenverkäuferin

koſtbaren Sammlung, die, wie es ſich von ſelbſt verſteht, beſonders reich an venezianiſchen Drucken iſt, hatte ein venezianiſcher Prieſter, Jacopo Morelli geſchrieben: Della pubblica Libreria di San Marco in Venezia dissertazione storica (Venedig 1774). Begründer der Bibliothek war kein geringerer als Petrarca, der im Jahre 1362, noch bei ſeinen Lebzeiten, einen Teil ſeiner Bücher der Republik unter der Bedingung ſchenkte, daß ſie zu keiner Zeit veräußert, ſondern ſorgfältig verwahrt würden, damit ſie nicht elendiglich zugrunde gingen. Trotzdem aber geriet die Schenkung, die in ein kleines Zimmer der Markuskirche verbracht worden war, in Vergeſſenheit, bis ſie 1635 von einem paduaniſchen Gelehrten wieder bekannt gemacht wurde. Weitere Schenkungen hatten inzwiſchen den Grundſtock vermehrt. Durch Schenkungsurkunde vom Jahre 1468 war die koſtbare Bibliothek des Kardinals Beſſarion, Patriarchen von Konſtantinopel, auch einmal Geſandten des Papſtes in Venedig, hinzugekommen, 1593 vermachte, um nur einige Schenkungen aus früherer Zeit zu erwähnen, der Patriarch von Aquileja, Giovanni Grimani, ſeine Sammlung von Büchern, Antiken und Medaillen, darunter auch das in der neueſten Zeit zu ſo hohem Anſehen gelangte Breviarium Grimani, zwei Jahre ſpäter folgte die Schenkung des Giacomo Contarini, die ſchönſte Privatbibliothek in Venedig. Dagegen gelang es nicht, die koſtbare Bibliothek des berühmten Buchdruckers Aldus Manutius, obwohl dieſer angeblich ſeine Schätze der Marciana hinterlaſſen wollte, dieſer nach ſeinem Tode zu ſichern.

Andere Sammlungen von Kunſtwerken und Bibliotheken führt Johann Bernoulli in ſeinen „Zuſätzen zu den neueſten Nachrichten von Italien nach der in Herrn D. J. J. Volkmanns hiſtoriſch kritiſchen Nachrichten angenommenen Ordnung“ (2. Band, Leipzig 1778) an, doch lohnt es um ſo weniger, hier auf dieſe Einzelheiten einzugehen, als ſie ſicher von Goethe nicht beachtet worden ſind.

Siebentes Kapitel:

1790

Am 18. Juni 1788 war Goethe von seiner Italienfahrt wieder in Weimar eingetroffen. Bald zwanzig Monate war er von der Heimat fern gewesen und schweren Herzens war er gekommen, um in der Enge des Thüringer Lebens sich von neuem einzurichten. Denn wenn je einem von Begeisterung für den Süden erfüllten Deutschen, so war ihm Italien das Land der Sehnsucht und Hoffnung und nun auch der Erfüllung seiner Träume geworden. Noch in den spätesten Jahren seines Lebens meinte er, wenn er sich an seine italienische Reise erinnerte, daß er nur in Rom empfunden habe, was eigentlich ein Mensch sei und daß er zu dieser Höhe, zu diesem Glück der Empfindung später nie wieder gekommen sei. Aber er hoffte zurückzukehren und schon im September schrieb er an Freund Heinrich Meyer: „Ich kann und darf nicht sagen, wieviel ich bei meiner Abreise von Rom gelitten habe, wie schmerzlich es mir war, das schöne Land zu verlassen, mein eifrigster Wunsch ist, Sie dort wieder zu finden.“ Und die Freunde in Rom hofften, aber sie hofften vergebens, so sehr auch gerade die ersten Monate in Weimar ihm unerträglich wurden und ihn an das erinnerten, was ihm Italien gewesen war. Auch hierüber ein Zeugnis

aus seiner Feder, das seinen seelischen Zustand von damals besser schildert als alle anderen Worte: „Aus Italien, dem formreichen, war ich in das gestaltlose Deutschland zurückgewiesen, heitern Himmel mit einem düstern zu vertauschen; die Freunde, statt mich zu trösten und wieder an sich zu ziehen, brachten mich zur Verzweiflung. Mein Entzücken über entfernteste Gegenstände, mein Leiden, mein Klagen über das Verlorene schien sie zu beleidigen, ich vermißte jede Teilnahme, niemand verstand meine Sprache. In diesen peinlichen Zustand wußt' ich mich nicht zu finden. Die Entbehrung war zu groß, an welche sich der äußere Sinn gewöhnen sollte." Einen großen Teil der Schuld trug er freilich selbst, denn er kam nicht als derselbe als der er im September 1786 Karlsbad und die Freunde verlassen hatte. Die innere Wiedergeburt, die sich mit ihm in Italien vollzogen hatte, die großen Erlebnisse seiner Seele, die ihn mit Entzücken erfüllt und seinen Geist ungemessen erweitert hatten, die persönliche Freiheit und geschäftliche Unabhängigkeit, die ihm das Dasein erst lebenswert gemacht hatten, vielleicht auch das Wiedererwachen seiner sinnlichen Natur und das Recht, das diese für sich in Anspruch nahm, alles das hatte ihn innerlich und äußerlich umgestaltet. Auch äußerlich, denn die Damen in Weimar wollten bemerken, daß der Ausdruck in seinem Gesicht nicht mehr der alte sei. „Er ist anders geworden, ehe er nach Italien ging, war er mir doch lieber", meinte Charlotte von Lengefeld. Sie hatte nicht Unrecht, denn Goethe ertrug sein Geschick nicht mit Resignation. „Gleichgültigkeit gegen alles nach dem Verluste des römischen Glückes" heißt es wahrheitsgetreu in den Schemata zur Fortsetzung von Dichtung und Wahrheit.

Schon als er noch im Süden weilte, wollten die einen bemerkt haben, daß er gegen seine Freunde kalt geworden sei, eine Beobachtung, die damals sicher der Wahrheit entbehrte, aber so groß und edel und verständig wußte ihn niemand außer seiner Mutter zu nehmen, wenn diese von solchen Vorwürfen schreibt; „Ein Hungriger, der lange gefastet hat, wird an einer gutbesetzten Tafel bis sein Hunger gestillt ist, weder an Vater und Mutter, weder an Freund noch Geliebte denken, und Niemand wirds ihm verargen können."

Und nun erfüllte ihn nicht nur der Schmerz der Trennung, sondern mehr noch sah er sich in den Erwartungen getäuscht, die er an die Gegenwart und Zukunft knüpfte. Mit Frau von Stein war es zur Aussprache und zum Bruche gekommen, Fritz von Stein, ihr Sohn, dessen Erziehung ihm am Herzen lag, trat damit in den Hintergrund seiner Sorge. Die Erinnerungen an Italien beherrschten sein Leben täglich, ja stündlich. Die höfischen und gesellschaftlichen Verpflichtungen und das ganze weimarische Leben, das er höchstens in Jena etwas vergessen konnte, waren ihm umsomehr zuwider, als er gerade im Süden seine persönliche Freiheit genossen hatte und seiner menschlichen Würde, so wie er sie auffaßte, sich bewußt geworden war.

Aber da kamen die Tage, wo andere, die er beraten hatte, in das Land seiner Sehnsucht zogen: am 5. August hatte Herder die Reise angetreten, am

15. Auguſt brach die Herzogin Anna Amalia mit ihrem Hofſtaat auf. Er ſah — ſo ſchreibt er in dem berühmten Brief an Frau von Stein vom 1. Juni 1788 — „einen ihm dringend angebotenen Platz im Wagen leer“ — auch das wieder Tatſachen, die mit den übrigen tiefen Verſtimmungen ihm die Freude an ſeiner alten Umgebung vergällten. In dieſem „Iſolement“ konnte ihn nur das intime Erlebnis, das ſein Seelenleben fortab in neue Bahnen lenkte, der Gegenwart wiederſchenken: am 13. Juli war er Chriſtiane Vulpius nähergetreten, die er vor ſeinem Gewiſſen nunmehr als ſeine Lebensgefährtin betrachtete. In dem ſtillen Glück, das er mit ihr in dem naſerümpfenden Weimar genoß, vergingen die Jahre 1788 und 1789: unter der Sonne einer tiefempfundenen Zufriedenheit über die Gründung ſeines Hauſes reifte unter anderen Erträgniſſen eine der ſchönſten lyriſchen Früchte aller Zeiten, die „Römiſchen Elegien“, am Weihnachtstage 1789 wurde ihm ſein Sohn Auguſt geboren. Freude und das, was dem ſuchenden und mit der Außenwelt unzufriedenen Menſchen Beruhigung gewährt, die Behaglichkeit im eigenen Hauſe ließen ihn mehr und mehr empfinden, daß der Schritt, den er getan, auch ſeine innere Ruhe begründet hatte. In dieſer Stimmung trat die Aufforderung an ihn heran nun zum zweiten Male nach Italien, nach Venedig zu gehen, um die Herzogin Anna Amalia auf ihrer Rückreiſe aus Unteritalien und Rom zu erwarten. Es war im März 1790: zwei Jahre zuvor war er um dieſe Zeit noch in Rom geweſen. War er damals in Italien ein anderer geworden, ſo hatten die beiden

Jahre genügt ihn abermals umzuſtimmen. Wir werden ſehen, welche Umwandlung in ihm ſich vollzogen hatte und wie dieſe ſich an der Stätte äußerte, die kennen zu lernen er vor wenigen Jahren als ein Glück ſeines Lebens betrachtet hatte.

Die Herzogin von Weimar war zweiundzwanzig Monate von ihrer thüringiſchen Heimat fern geweſen. Am 20. Juni 1790 erſt kehrte ſie zurück, wie einſt Goethe, der ihr die Wege im Süden bereitet hatte, reich an großen Eindrücken, die ſie in erhöhtem Maße als deutſche Fürſtin in Rom empfangen hatte. Auf ihren und auf des Herzogs Wunſch ſollte ihr Goethe entgegenfahren, um ihr in Oberitalien als Begleiter bis zurück in die Heimat zu dienen. Er erwartete ſie in Venedig, wo er am 31. März eingetroffen war. Er hatte diesmal den Weg anders wählen müſſen als im September 1786, wo er von Karlsbad aufgebrochen war. Am 10. März war er über Jena, Koburg, Bamberg, Nürnberg und Augsburg gegangen, dann über Buchloe, Füſſen, Reute, Lermoos und den Fernpaß nach Innsbruck, wo er am 21. März eintraf. Dann ging es über den Brenner, dem Süden und dem Frühjahr entgegen. Bis Innsbruck, von wo aus er Schloß Ambras beſuchte, lag nach den Tagebuchaufzeichnungen, die er auch diesmal nicht vergaß, viel Schnee auf den höheren Bergen, in Bozen blühten die Mandel- und die Pfirſichbäume. Am 25. März erreichte er Verona, wo er drei Tage blieb, am

31. März traf er in Venedig ein.[1]) Hier beschränkt sich nun das Tagebuch auf eine kurze Aufzählung des Gesehenen und Beobachteten, was in der weimarischen Ausgabe nicht mehr als drei und eine halbe Seite füllt. Dagegen besitzen wir von der Hand von Goethes Diener Paul Götze, der unterwegs nach der von seinem Herrn vorgeschriebenen Einrichtung ein Wirtschaftsbuch führte und nach Diktaten niederschrieb, ein auf Mit-

[1]) Goethe wohnte während seines zweiten venezianischen Aufenthaltes nicht wieder in der „Königin von England" im Ramo dei Fuseri (s. o. S. 53), sondern „am Rialto ohngefähr 20 Häuser näher als der Scudo di Francia, auf derselben Seite. Habe einen Wirt, wie Musäus war, und ich bin schon leidlich zu Hause" (Brief an Herder, 3. April 90). In der Nachschrift zu diesen Zeilen heißt es „Euer Brief findet mich bei S. Corrado Reck". Der Scudo di Francia, in dem 1755 Winckelmann auf seiner Reise nach Rom, später vermutlich Herder gewohnt hatte, lag an der Riva del Carbone, in der Parochie S. Luca, ihr Eigentümer war Antonio Rocolini. Die kleine Locanda, in der Goethe wohnte, ist nicht nachzuweisen, sie lag aber in der Nähe des Fondaco dei Tedeschi bei S. Bartolomeo, und ist wahrscheinlich bei der Verbreiterung der jetzigen Piazza Goldoni verschwunden. Der erwähnte Corrado Reck, der am 29. April 1790 sein Testament gemacht hat (er war Protestant, erst Kaufdiener, seit 1769 Kaufherr, gest. 1801 in Venedig), wohnte zu Goethes Zeit im Hause eines gewissen Daniele Zanchi in Contrada S. Moisè, unser Dichter kann also nicht bei ihm gewohnt haben. Möglicherweise hatte er seine Geschäftsräume in der Nähe des Rialto und hierher ließen die anwesenden Deutschen ihre Briefe und Geldsendungen addressieren. Die im Staatsarchiv aufbewahrten Fremdenlisten geben über Goethes Anwesenheit keine Auskunft, da nur die angekommenen Franzosen verzeichnet, andere Nationen aber ignoriert wurden.

teilungen und Beobachtungen des Dichters sich gründendes Tagebuch über den Aufenthalt in Venedig, das mit der Ankunft hierselbst beginnt und mit dem 26. April abschließt. Mit diesem letzteren Tage hatte aber Goethes Aufenthalt in Venedig keineswegs sein Ende erreicht. Denn die Ankunft der Herzogin hatte sich stark verzögert: erst am 6. Mai traf sie ein, um nun in Gemeinschaft mit ihrem Hofstaat, zu dem auch das Fräulein von Göchhausen gehörte, und mit den Künstlerfreunden, die sich ihr von Rom aus angeschlossen hatten, mit Heinrich Meyer und Fritz Bury, und vor allem mit Goethe selbst die Sehenswürdigkeiten der Lagunenstadt zu genießen. Ihr gemeinsamer Aufenthalt währte bis zum 22. Mai, wo über Padua, Vicenza und Mantua die Rückreise nach Deutschland angetreten wurde. Goethe hatte diesmal dreiundfünfzig Tage in Venedig verweilt.

„Ernstes Studium der venezianischen Schule" war die Hauptsignatur von Goethes zweitem venezianischen Aufenthalt. Er kannte die Stadt und wußte was er zu suchen und zu finden hatte. Zwar klagte er, daß er das Tagebuch seiner vorigen Reise mitzunehmen vergessen habe, „also seinen alten Pfaden nicht folgen könne und wieder von vorne anfangen müsse". Das konnte indessen nur Einzelheiten betreffen, denn künstlerische Eindrücke hafteten von jeher tief in seiner Seele. Aber was er jetzt nachholte, wurde in der Tat für seine Kenntnisse von hoher Bedeutung: systematisch und in geschichtlicher Abfolge suchte er das venezianische Kapitel der italienischen Kunstgeschichte zu erfassen. „Ich studiere die venezianische Malerschule von vorneherein

fleißig durch und habe daran viel Freude; auch präsentieren sich mir allerlei Resultate und Bemerkungen, wo nicht ganz neue, doch von neuen Seiten". In dem Abschnitt „Ältere Gemälde" des Fragments eines Reisejournals „Über Italien" finden sich seine Beobachtungen von damals niedergelegt.

Er beginnt bei den „ältesten Monumenten der neueren Kunst", den Mosaiken, womit er den reichen byzantinischen Schmuck der Markuskirche meint. Dann schenkt er überhaupt den „griechischen", d. h. byzantinischen Gemälden, von denen die venezianischen Kirchen manches bedeutsame Stück bewahrten, seine Aufmerksamkeit. San Marco besaß auf dem Hochaltar ein Palladium, ein von der Legende verklärtes und in der Geschichte geheiligtes Madonnenbild: es sollte von der Hand des heiligen Lukas stammen, war wundertätig und war aus Konstantinopel gekommen, von wo es die Venezianer entführt hatten. Von diesen ältesten Zeugnissen geht er ganz historisch durch die Jahrhunderte hindurch und schenkt Künstlern seine Beachtung, die damals in der Kunstgeschichte kaum genannt, geschweige denn von den Reisenden beachtet wurden. Hier zeigte sich wieder sein heißes Bemühen die Kunst als Ganzes zu fassen, sein Streben nach objektiver Beurteilung, so wenig auch die Gegenstände seinem Geschmacke behagen mochten. Erst allein, dann in Gesellschaft der römischen Freunde Meyer und Bury und nach Anleitung von Zanettis fleißigem und gründlichem Werke „Della pittura Veneziana" macht er sich den ästhetischen Gehalt der älteren und neueren Werke zu eigen und mit Eifer

wendet er sich technischen Fragen zu, von denen ihm die der Bilderrestaurierung, in der die Italiener von jeher Meister waren, ein lehrreiches Kapitel wurde. Venedig besaß eine eigene Schule für Gemälderestaurierung, die unter der Leitung eines Direktors in dem Kloster von S. Giovanni e Paolo untergebracht war. Hier wurde damals Tizians berühmter „Petrus Martyr" vom Jahre 1530 restauriert, der in der Rosenkranzkapelle der Kirche im August 1867 durch ein Feuer, das den ganzen Innenraum verheerte, zerstört wurde (eine alte Kopie befindet sich jetzt wieder in der Kirche). Es gelang Goethe leicht zu dem Restaurationsatelier Zutritt zu erhalten und nicht nur Zeuge der Wiederherstellungsarbeiten zu werden, sondern auch technische Eigentümlichkeiten einzelner Meister, so gerade von Tizian, zu erkennen, die in Kirchen und Palästen festzustellen ganz unmöglich gewesen wäre. Das fleißige Studium freilich ermüdete ihn und vor Anstrengung hatte er sich „fast krank" gesehen. Wie immer findet sich (im 37. Epigramm) auch hierfür bei ihm ein poetischer Ausdruck:

„Müde war ich geworden, nur immer Gemälde zu sehen.
Herrliche Schätze der Kunst, wie sie Venedig bewahrt.
Denn auch dieser Genuß verlangt Erholung und Muße;
Nach lebendigem Reiz suchte mein schmachtender Blick."

Neben dieser eingehenden Beschäftigung mit der Kunst gingen seine naturwissenschaftlichen Studien einher, die nach seiner ersten Reise nach Italien eine festere Form gewonnen hatten (1790 war der „Versuch die Metamorphose der Pflanze zu erklären" erschienen) und nun

in Venedig neue Anknüpfungspunkte fanden. Auf dem Lido fand er einen so glücklich geborstenen Schafschädel, daß ihm bei seiner Betrachtung die Erkenntnis kam, daß noch drei weitere Wirbel im Schädel enthalten seien, das Gaumenbein, der Oberkiefer und der Zwischenknochen, wodurch sich „sein alter, durch Erfahrung bestärkter Glaube wieder auffrischte, welcher sich fest darauf begründet, daß die Natur kein Geheimnis habe, was sie nicht irgendwo dem aufmerksamen Beobachter nackt vor die Augen stellt."

Die Ermüdung und Abspannung hätte ihn sicher nicht aus dem seelischen Gleichgewicht gebracht. Denn es handelte sich doch nur um nervöse Überreizungen in Ausübung einer angenehmen Pflicht, um die Ausfüllung von Mußestunden im besten Sinne des Wortes. Aber von Anfang an stand seine Reise nicht unter dem glücklichen Zeichen seiner ersten Italienfahrt, da er einen guten Teil seiner eigenen Persönlichkeit diesmal im thüringischen Lande zurückgelassen hatte. Die Verbindung mit Christiane hatte ihm die innere Ruhe wiedergegeben, die Geburt seines Sohnes ließ ihm mehr und mehr das behagliche Glück des Familienvaters empfinden, so wenig dies auch in der üblichen Form sanktioniert war. Denn alle täuschten sich, die da meinten, das Verhältnis, das er mit dem tief unter ihm stehenden Mädchen angeknüpft, werde wie ein flüchtiger Rausch bald abgetan sein. Dem Herzog und Herders ließ er hierüber keinen Zweifel und noch auf der Rückreise von Italien, von Mantua schreibt er an Herders: „Ich gestehe gern, daß ich das Mädchen

leidenschaftlich liebe. Wie sehr ich an sie geknüpft bin, habe ich erst auf dieser Reise gefühlt. Sehnlich verlange ich nach Hause. Ich bin ganz aus dem Kreise des Italiänischen Lebens gerückt." Mit diesen letzten Worten sprach er zart etwas aus, was er schon seit Wochen schmerzlich empfunden und in einem Briefe an den Herzog klar und deutlich, in einem an Caroline Herder poetisch sich vom Herzen geschrieben hatte. In dem Briefe an den Herzog (vom 3. April, vier Tage nach seiner Ankunft in Venedig!) heißt es: „Übrigens muß ich im Vertrauen gestehen, daß meiner Liebe für Italien durch diese Reise ein tödtlicher Stoß versetzt wird. Nicht daß mirs in irgendeinem Sinne übel gegangen wäre, wie wollt es auch? aber die erste Blüthe meiner Neigung ist abgefallen und ich bin doch auf oder ab ein wenig Schmelfungischer geworden. Dazu kommt meine Neigung zu dem zurückgelassenen Erotico und zu dem kleinen Geschöpf in den Windeln, die ich Ihnen beyde, wie alles das meinige, bestens empfehle." Und an Caroline Herder kleidet er seine Empfindung in den schönen Vergleich, den ihm die heimatliche Scholle mit ihrer stillen Glückseligkeit an die Hand gibt:

Weit und schön ist die Welt, doch o! wie dank ich dem Himmel,
Daß ein Gärtchen beschränkt zierlich mir eigen gehört.
Bringet mich wieder nach Hause! Was hat ein Gärtner zu reisen?
Ehre bringt's ihm und Glück, wenn er sein Gärtchen besorgt.

Das ist derselbe Ton, der uns einige Tage zuvor in einem Brief an Charlotte von Kalb entgegenklingt: „Unter andern löblichen Dingen die ich auf dieser

Reiſe gelernt habe iſt auch das: daß ich auf keine Reiſe mehr allein ſeyn, und nicht außerhalb des Vaterlandes leben kann.“ Wie klingt das ſo ganz anders als der Enthuſiasmus und die freudvolle Verſicherung im Lande ſeiner Sehnſucht zu ſein, die er drei und ein halb Jahre früher zu wiederholen nicht müde wird! Ja, er war ein anderer geworden, aber nicht nur darin, daß er in der Stille des Glückes genießen durfte und die Fremde ihm unerträglich wurde, weil die Heimat ihre ſtärkeren Rechte geltend machte, nein auch ein Teil ſeiner Lebensanſchauung und ſeine ſubjektiven Bedürfniſſe hatten ſich gewandelt: er ſah Italien nicht mehr mit den Augen des Enthuſiaſten, der zum erſten Male die Sehenswürdigkeiten des Südens ſtaunend genießt, nicht mit den Augen des zum frohen Genuß der Schönheiten des Landes gekommenen Hyperboräers, ſondern des zu ſeinem Schaden in all dieſen Dingen nüchtern gewordenen Liebhabers.[1])

[1]) An dieſer Stelle mag daran erinnert werden, daß (was dem Leſer ſchon aus dem erſten Buche von Dichtung und Wahrheit bekannt ſein wird) auch Goethes Vater und zwar im Jahre 1740 in Venedig geweilt hat. Aus dieſer Zeit haben ſich zwei Briefe erhalten, aus denen nachſtehend einige Stellen mitgeteilt ſeien:

„Was ich froh bin, wieder in Venedig zu ſeyn, iſt unglaublich, weilen mich der Weg nach Rom und Napoli zwar viel Geld, aber noch 10 mahl mehr Verdruß gekoſtet. Und ich wundre mich, da es doch allen Reiſenden gleich wie mir ergangen und noch ergehet, daß man denen Italienern ihre alten Mauern, worauf ſie ſich ſo viel einbilden, nicht läſſet, und davor Frankreich, England, Holland und Niederſachſen alleine beſuchet.“ Unter den Gründen, „die die

Venezianerin in der Sänfte

Wie immer wiegen gewisse Widerwärtigkeiten im Leben doppelt und dreifach, wenn sie an einen ärgerlich gestimmten Menschen herantreten. In den ersten Wochen seines zweiten Aufenthaltes in Venedig war die Witterung schlecht: Stürme und Schnee erschwerten den Genuß der Sehenswürdigkeiten der Stadt, an mehreren Tagen war das Wetter dermaßen schlecht, daß man überhaupt nicht ausgehen konnte, und die Unbehaglichkeit im italienischen Hause ist dann für den Nordländer doppelt groß, daher das unliebenswürdig klingende Epigramm, das aber — gemeint ist die Kirche S. Giovanni in Bragora — gar nicht so schlimm gemeint ist:

Sankt Johannes im Koth heißt jene Kirche; Venedig
Nenn ich mit doppeltem Recht heute Sankt Markus im Koth.

Fremden so häufig nach Italien lockten," läßt er die Antiquitäten und die Künste wohl gelten: „Doch auch dieses alles bestehet in einer blossen Liebhaberey und trägt weder zur Glückseeligkeit des menschlichen Lebens noch zu einem reelen Entzweck etwas bei." Und dann meint er recht resigniert: „Genau gesagt ist es, dass man in ganz Europa vor sein Geldt nicht unbequemer und verdriesslicher reiset als in besagtem Italien. Man bringt nichts mehr mit nach Hause als einen Kopf voller Curiosideten, vor welche man insgesammt, wenn man sie in seiner Vatterstadt auf den Markt tragen sollte, nicht zwey baare Heller bekäme." Uber einen anderen, gleiche Stimmung atmenden Brief des Herrn Rat aus Italien moquierte sich später Heinrich Merck, wie Goethe einst Eckermann erzählte: sein Vater habe sich über die schlechte Lebensweise, das ungewohnte Essen, den schweren Wein und die Muskitos beklagt. Merck habe ihm nie verzeihen können, daß ihn in dem herrlichen Lande und der prächtigen Umgebung so kleine Dinge wie Essen, Trinken und Fliegen hätten incommodiren können.

Er beſchwert ſich über die Prellerei der Fremden und über den Mangel an deutſcher Redlichkeit, Erfahrungen, die ihm unmöglich neu ſein konnten, denn ſie ſind ebenſo uralt wie ſie ewig neu bleiben werden. Unſer guter alter Dürer klagt bereits aus Venedig über „die untreueſten, verlogenen, diebiſchen Böſewichter, von denen ich nicht geglaubt hätte, daß ſie auf dem Erdreich lebten“ und für Herder z. B. iſt Venedig die Stadt „voll Fleiß und Betrügens“. Aber bei ſeinem erſten Aufenthalte hatte er die Bemerkung gemacht, „wie notwendig die Bettler in dieſen Tableaus ſind“, er ſchreibt: „auch hab ich mir bis an die letzte Spitze das Betragen, die Lebensart, Sitten und Weſen der Einwohner gemerkt. Du lieber Gott was für ein armes, gutes Tier der Menſch iſt“ — ſollte er da wirklich nicht geſehen haben, was jeder Fremde beinahe täglich an ſich erfährt und was geradezu zur nationalen Untugend der Italiener geworden iſt?

Hierzu kam die Einſamkeit oder wenigſtens der Mangel an Ausſprache: Herr Zucchi, der Schwager der Angelika Kauffmann, war neben ſeinem Diener beinahe der einzige, mit dem er vertraulich ein Wort wechſeln konnte oder wollte. Und als die Herzogin mit den Ihrigen kam, ſo waren dieſe von den tauſenderlei Genüſſen, die ſie weiter ſüdwärts gehabt hatten, überſättigt, ſo daß Venedig einen ſchweren Stand hatte. „Auf Neapel kann Venedig nicht ſchmecken“ meinte Goethe ſelbſt. Die kleine Göchhauſen, die in Neapel und in Apulien geſchwelgt hatte, empfand den Abſtand groß „zwiſchen dieſer ſchwimmenden Republik und den königlichen

Städten Rom und Neapel“. Im Süden war „ihr Herz und Auge an die Fülle von Natur und Schönheit ſo wohltätig gewöhnt“ und in Venedig „iſt es ohngefähr, wenn das Auge auf ſchöner griechiſcher Baukunſt geruht hat und mit einemmal auf die gothiſchen Spitzen und Türme ſich wendet.“ Das ſollte der Vorwurf der Barbarei ſein. Ähnlich hatte ſchon der verärgerte und mit den italieniſchen Verhältniſſen auf dem geſpannteſten Fuße lebende Herder geſchrieben: „Das iſt keine Parthenope wie Neapel, mit ſanften lockenden Armen, ſondern ein Seeungeheuer mit zehntauſend Händen, das in jedem Gliede lebt, und auf Nutzen bedacht iſt.“ So fand Goethe gleichgeſtimmte Seelen, die ſeinen harten Ausſpruch zu würdigen verſtanden (an Herder, 3. April 1790): „Ich ſollte Euch allerlei Guts ſagen, und ich kann nur ſagen, daß ich in Venedig angekommen bin. Ein wenig intoleranter gegen das Sauleben dieſer Nation als das vorigemal.“

Man würde dieſen Disharmonien ſelbſt bei einem Goethe nicht ſo viel Beachtung ſchenken mögen, wenn nicht unter ihrem Drucke ein Werk entſtanden wäre, das die deutliche Signatur der Stimmung jener Tage trägt: Die venezianiſchen Epigramme. Ein „Libellus epigrammatum“, das er von Venedig mit in die Heimat bringen wolle, erwähnte der Dichter bereits in Briefen an den Herzog und an Herder vom 3. April. Damals alſo ſtand in ihm der Plan ſchon feſt, auch eine Anzahl von Nummern hatte er niedergeſchrieben. Er hofft, daß ſie „nach dem Leben ſchmecken ſollen“. Und darin täuſchte er ſich nicht, denn ſie bilden nicht

nur den lebendigen Kommentar zu seinen venezianischen Tagen, ein poetisches Tagebuch — wie die römischen Elegien wieder im Gewande des klassischen Distichons — sondern sie geben auch ein Bild seiner inneren Stimmung, seines Seelenlebens wieder, das trotz seiner Intimität voll des Lebens ist. Sein Mädchen und sein stilles Glück zu Hause steht auch hier im Brennpunkt des Ganzen, aber während er die Elegien ausschließlich auf dem klassischen Boden Roms sich abspielen läßt, richten sich in den Epigrammen seine Gedanken vielfach nordwärts, er erblickt das Bild der Geliebten, die Sehnsucht nach Hause ergreift ihn neben der Erinnerung an jüngst vergangene Zeiten und unter der erzwungenen Entsagung, unter der er zu leiden hat, leiden auch die Eindrücke und Stimmungen, die er schildert. Daß er selbst seine Muttersprache schmäht, mag man den Ausfall im 29. Epigramm nun erklären wie man will, schon die Form, in der es geschieht, bleibt, wie das bisher auch fast allgemein empfunden worden ist, auf alle Fälle bedauerlich, was er im 33. Epigramm von der Dichtkunst der Deutschen sagt, ist indessen nicht generell zu verstehen. Aber durch alle Mißstimmungen und jene politischen Abstecher gegen Freiheitsapostel und Demagogen, gegen die französische Revolution und ihre Anhänger, die in diesem Zusammenhang befremden, lassen wir uns in dem Genuß des Ganzen nicht irre machen. Denn der Dichter schlägt sich mit seinen eigenen Waffen. Eine Reihe von Epigrammen ist erst später der Sammlung eingefügt worden: es sind einige, die schon im vorhergehenden Jahre 1789 entstanden waren, so die beiden Nummern 34 und 35 (das letztere das „Lobgedicht" auf Karl August: „Klein ist unter den Fürsten Germaniens freilich der meine", es sollte ursprünglich in den Römischen Elegien Aufnahme finden), einige, die erst auf der schlesischen Reise entstanden sind, endlich auch die politisch angehauchten, deren oben gedacht wurde. Einige Nummern dagegen, so die, die er Caroline Herder in dem Briefe vom 4. Mai mitteilt, wurden von der Sammlung ausgeschlossen. Diese selbst wurde nach der Rückkehr in die Heimat vom Dichter der Fürstin, die er von Venedig zurückgeleitet hatte, mit dem Distichon gewidmet:

Sagt, wem geb ich dies Büchlein? Der Fürstin, die mir's gegeben,
Die uns Italien jetzt noch in Germanien schafft.

Im Grunde genommen im ersten Verse eine Verbeugung vor der hohen Frau, die einer inneren Berechtigung entbehrt und nur so zu verstehen ist, als Anna Amalias Italienfahrt Goethes Reise nach Venedig veranlaßt hat. Denn sonst hat der Inhalt mit ihrer Person nichts zu tun, was in Venedig entstanden ist, war auch schon vor ihrer Ankunft daselbst vollendet. Die Sammlung ist, wie schon gesagt, ihrem Wesen nach das Gegenstück zu den Römischen Elegien, wie diese eine dichterische Gabe, für die wir immer dankbar sein wollen.

Am 20. Juni 1790 traf Goethe wieder in Weimar ein. Als er in den „Tag- und Jahresheften" die

Summe seiner Erlebnisse und Eindrücke auch von dieser Reise zog, sprach er von dem Aufenthalte „in der wunderbaren Wasserstadt“, von den „größten Vorteilen“, die er persönlich hier gehabt, von dem Genuß und der Einsicht, die ihm die Reise verschafft. Und so verklärte sich ihm von neuem die Zeit, da er abermals in Italien gewesen, und die Erinnerung ließ ihm im milden Glanze auch diese Epoche seines großen Lebens erscheinen. Ganz so, wie er zum Schluß seiner venezianischen Epigramme gesungen hatte:

Und so tändelt ich mir, von allen Freunden geschieden,
In der neptunischen Stadt Tage und Stunden hinweg.
Alles, was ich erfuhr, ich würzt' es mit süßer Erinnrung,
Würzt' es mit Hoffnung, sie sind lieblichste Würzen der Welt.

Register der Personennamen

(Die Zahlen bedeuten die Seiten)

Alexander VI., Papst 139.
Anfossi 81.
Angelico, Fra 108.
Anna Amalia, Herzogin 54, 64, 83, 152, 153, 162, 165.
Aretino, Pietro 45.
Argensville 107, 116.

Beauharnais, Eugen 49.
Bellini, Gentile 120, 138.
— Giovanni 110, 138.
Belotto, Bernardo (Canaletto) 122.
Bembo, Pietro 60.
Benedikt XIII., Papst 64.
— XIV., Papst 141.
Bernoulli, Johann 146.
Bessarion, Kardinal 145.
Bordone, Paris 137.
Böttiger, H. A. 48.
Bramante 98.
Brescia, Conte di 30.
Brühl, Graf Heinrich von 122.
Buranello s. Galuppi.
Burckhardt, Jakob 92.
Bury, Fritz 108, 155, 156.

Calmo, Andrea 83.
Canale, Antonio (Canaletto) 16, 39, 107, 121, 141.
Canova, Antonio 129, 141.
Carlevari, Luca 120.
Carpaccio, Vittore 138.
Carriera, Rosalba 116, 118.
Casanova, Giacomo 35, 39, 40, 43, 45f., 51, 69, 78.
Cassini, Sängerin 81.
Cellini 107.
Chardin 125, 127.
Chodowiecki 125, 128.
Cicognara, Graf Leopold 136.
Contarini, Federico 140.
— Jacopo 142, 145.
Correr, Teodoro 35, 144.
Correggio 110.
Crespi, Giuseppe Maria 125.
Costa, Gianfrancesco 49.

Devonshire, Herzog von 105.
Dürer 107, 162.

Eckermann, Johann Peter 161.
Edwards, Pietro 124, 136.
Emo, Angelo 10.

Farsetti, Abate 141.
— Daniele 141.
Fernow, Carl Ludwig 64, 83.
Ferrara, Herzog Alfonso von 139.

Gallo, San 98.
Galuppi, Baldassare (Buranello) 79.
Giorgione 107, 108, 110.
Göchhausen, Fräulein von 155, 162.
Goethe, August von (Sohn des Dichters) 152.
— Johann Caspar (Vater des Dichters) 9, 160.
Goldoni, Carlo 23, 35, 41, 42, 49, 78, 79, 83, 128, 130.
Götze, Paul 154.
Gozzi, Carlo 65 ff.
— Gaspare 31.
Gratarol, Pietro Antonio 31.
Grimani, Domenico 139, 142.
— Giovanni 139, 142, 145.
Guardi, Francesco 16, 39, 43, 50, 122 f.

Hamilton 140.
Heinrich III., König von Frankreich 140.
Heinse, Wilhelm 44, 55, 76, 77, 137, 138, 142.
Herder, Caroline 159.
— Johann Gottfried 6, 48, 55, 151, 154, 158, 162, 163.
Hoare 140.
Hogarth 125.

Kalb, Charlotte von 159.
Karl August, Herzog 4, 158, 159, 163, 165.
Kauffmann, Angelika 162.
König, Engelbert 29.

Lengefeld, Charlotte von 150.
Leoniceno, Niccolo 60.
Lessing 29, 94.
Longhena 105.
Longhi, Pietro 40, 41, 43, 65, 125 f.
Ludwig, Kronprinz von Bayern 136.
Lysipp 139.

Maier, Joh. Christoph 17.
Manin, Lodovico 32.
Manutius, Aldus 145.
Mantegna, Andrea 5, 108, 109.
Mengs, Raphael 94, 106, 110, 115.
Merck, Heinrich 161.
Metastasio 76.
Meyer, F. J. L. 22, 80.
— Heinrich 108, 109, 149, 155, 156.
Michelangelo 98, 106.
Mignon 5, 8.
Mondini, Tommaso 84.
Morelli, Jacopo 145.
Morosini, Francesco 139.
Moritz, Karl Philipp 38, 62, 110, 111.
Musäus 154.

Nani, Antonio und Paolo 143.
Napoleon I. 49, 64, 135.

Pacchiarotti, Sänger 77.
Paciaudi, Paolo Maria 144.
Palladio, Andrea 18, 96, 97 ff., 118, 141.
Palma vecchio 110.
Pasquali, Sängerin 81.
Pavan, Sängerin 81.
Perfetti 64.
Petrarca 64, 145.
Phidias 143.
Piazzetta, Giovanni Battista 116.
Pino, Modesto 84.
Piranesi, Giambattista 16, 130.
Pisani, Pietro 129.
Pius VI., Papst 124.
Poniatowsky, Stanislaus 122.
Ponte, Antonio da 103.

Raphael 98, 110.
Reck, Corrado 154.
Renier, Paolo 30, 129.
Revett, James 140.
Ricci, Teodora 67.
Riemer, Friedrich Wilhelm 10.
Rocolini, Antonio 154.
Rousseau 84.
Ruskin, John 95.

Sacchi, Schauspieler 67.
Sammichele 105.
Sannazaro, Jacopo 20, 55.
Sansovino, Jacopo 103, 105, 142.
Scamozzi, Bertotti Ottavio 104.
— Vincenzo 100, 102, 105, 142.
Schaz, G. 69.
Schiller 65.
Schröter, Corona 84.
Scotes, Pietro 64.
Slade 140.
Smith, Mr. Joseph 29, 141.
Sophokles 103.
Stein, Frau von 3, 92, 151.
— Fritz von 151.
Steinbach, Erwin von 94.
Stradner, Josef 20.
Strange 140.
Stuart, James 140.
Sulzer, Johann Georg 106.

Taine, Hippolyte 41, 91.
Tasso 64, 84.
Tiepolo, Giovanni Battista 49, 60, 65, 116, 117, 124, 135.
Tintoretto 110, 115, 138.
Tizian 107, 110 f., 119, 137, 142.

Veronese, Paul 110, 134, 137, 138.
Virgil 3.

Viktor Emanuel, König 29.
Vitruv 98, 102.
Volkmann, Joh. Jakob 105, 106, 118, 143, 146.
Vulpius, Christiane 152, 158.

Winckelmann 99, 115, 154.
Wolf, Friedrich August 48
Wood, Robert 141.

Zancchi, Daniele 154.
Zanetti, Antonio Maria 135, 142, 156.
Zeno, Marino 139.
Zucchi 162.

This book is due two weeks from the last date stamped below, and if not returned at or before that time a fine of five cents a day will be incurred.

NOV 28 1934

FEB

13226126
COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
BUTLER STACKS
01132261126

GC V864

Vogel.

Goethe in Venedig.